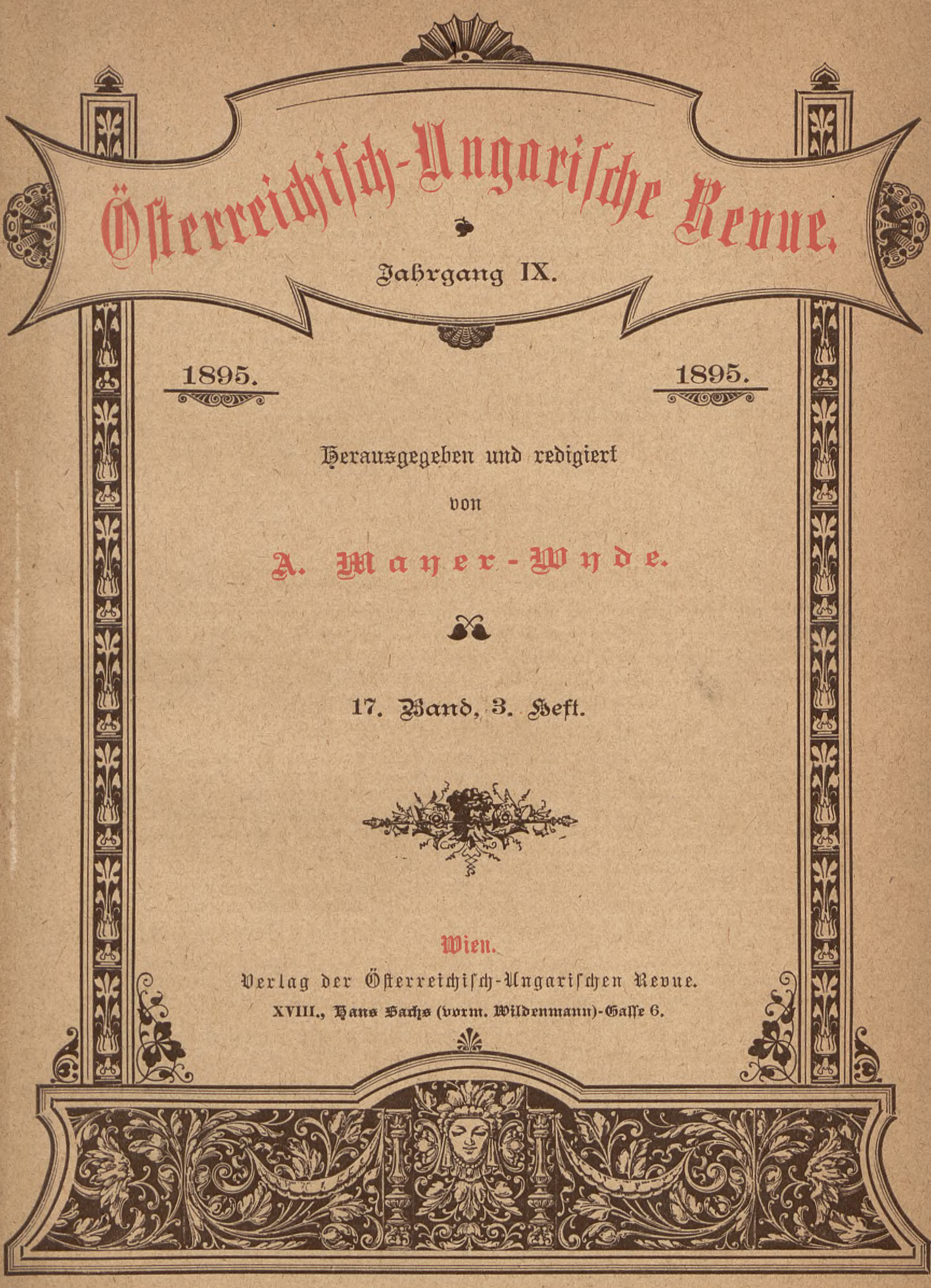


Österreichisch-Ungarische Revue.

Jahrgang IX.

1895. 1895.

Herausgegeben und redigiert

von

A. Mayer-Wyde.

17. Band, 3. Heft.

Wien.

Verlag der Österreichisch-Ungarischen Revue.

XVIII., Hans Sachs (vorm. Wildenmann)-Gasse 6.

Inhalt.



Österreichs Forstwesen und seine Entwicklung.

Von

Ludwig Dimitz.

(Schluss.)

Wien.

Einige charakteristische Bilder unserer Forstwirtschaft werden sich zunächst aus dem Unterschiede loslösen lassen, welcher zwischen einem intensiven und extensiven Betriebe besteht.

Im allgemeinen gilt der Satz, dass der intensive Betrieb durch eine pflegliche Behandlung des Waldes sowie durch eine weitgehende, sorgfältige Ausnützung der Holzernte, der extensive hingegen durch eine sorglosere Gebarung mit der Waldsubstanz und den forstlichen Nutzungen gekennzeichnet ist. Ich will dabei nur den einen Vorbehalt machen, dass der intensive Betrieb unter Umständen geeignet ist, die Bodenkraft zu schwächen, dass ihm dann nicht mehr die Eigenschaft der Pfleglichkeit zukommt, wohl aber eine destructive Wirkung beigemessen werden muss.

Anhand dieser theoretischen Unterscheidung ergeben sich für unsere Reichshälfte vier Hauptcharaktere des forstwirtschaftlichen Betriebes und zwar: erstens Ostgalizien und die südliche Bukowina (Karpathen) als Gebiete einer ausgesprochen extensiven Wirtschaft; zweitens die Nordwest- und Donauländer, dann Westgalizien und die nördliche Bukowina als Vertreter des intensiven Betriebes; drittens die Alpenländer als Mittelglieder zwischen dem extensiven und intensiven Betriebe; viertens die Küstenländer als jene Gruppe, innerhalb welcher

die Intensität der Forstwirtschaft oder vielmehr Forstbenützung von den oben erwähnten Erscheinungen begleitet ist.

Die erste Gruppe umfasst den langgestreckten Nord- und Ostabfall der Karpathen längs der ungarischen und rumänischen Grenze. Die Eigenart dieses Waldgebietes habe ich im ersten Artikel mit einigen Strichen schon gekennzeichnet. Ich will dies nun etwas ausführlicher thun.

Der Leser folge mir auf die Höhen des Giumaleu (1859 *m*), des höchsten Gipfels in den bukowinischen Karpathen! Dieser Höhenzug theilt die Gewässer zwischen der Moldawa und der Goldenen Bistritz, sein oberes Gelände ragt über die Grenze des hochstämmigen Waldes weit hinaus, dort wächst nur noch die Krummholzkiefer und sprießt im Geklüfte unter spärlichem Gras und hungerndem Moose das Edelweiß. Weiter hinab zu unseren Füßen aber und gegen Süd, Nordost und Nordwest breitet sich endlos Wald und wieder Wald, der sich vom Karpathenkamme südwärts nach Rumänien und Ungarn, nordwestwärts nach der Bukowina und Galizien hinüber erstreckt. Es ist ein Meer von Wald, das sich hier dem Auge aufthut; dunkle Fichten- und Tannenbestände, nur untenhin und im Inneren ab und zu von den lichteren Farbentönen der Buche, des Ahorns, der Birke oder den glatten Flächen des Hochweidelandes besäumt oder durchbrochen. Wer nur von den Höhen der Alpen, von den Kuppen des Böhmerwaldes, des Erzgebirges oder der Sudeten hinabgeschaut hat in die Region der Wälder, die sich auch dort dem Blicke in sehr bedeutenden, immerhin aber erkennbar begrenzten Flächen aufrollen, der hat noch keinen rechten Begriff von der überwältigenden Majestät einer Landschaft, welcher die unabsehbare Ausdehnung und Fülle, die tiefe Geschlossenheit und Ruhe des karpathischen Waldes ihren Charakter verleihen!

Das ist, wenn ich so sagen darf, der classische Boden des extensivsten Forstbetriebes. Man darf hier von „Urwald" sprechen. In den entlegenen Hochgebieten dieser Waldungen findet man oft stundenweit keine anderen Spuren der Benützung des Holzes und des Bodens, als die Hirten oder Jäger hinterlassen. Der Wald wächst, wie er seit Jahrhunderten gewachsen. Tod und Leben, der Vermoderungsvorgang in den absterbenden, das Steigen des Saftes in den grünenden Stämmen halten einander die Wage, eine Massenmehrung erfolgt an diesen riesigen Holzbeständen nicht mehr. Die moderne Forstwirtschaft vermag sich hier auch wenig zu entfalten. Als ein Capital, welches durch Zuwachs nicht mehr wirbt, weisen derartige Waldungen auf einen raschen

Abtrieb hin. Dieser kann jedoch nicht so rasch, als er finanziell wünschenswert wäre, durchgeführt werden; dazu reichen weder die verfügbaren Arbeitskräfte noch die Aufnahmsfähigkeit des Marktes hin, auch wäre es mit Rücksicht auf die Gemeinwohlfahrt unzulässig. Wo man an den Abtrieb solcher Bestände schreitet, kann sich derselbe nur auf das Nutzholz erstrecken. Was nicht das gehörige Maß hält, bleibt am Stocke, der Abfall von den gefällten Stämmen am Boden zurück. Dagegen pflegen die Schläge sehr groß geführt zu werden, Jahresnutzungen von hundert Hektaren an einem Ort sind keine Seltenheit; im Gegensatze zu jener Gelenkigkeit der modernen Hiebsführung, welche möglichst viele Anhiebe schafft und sehr viele kleine Schläge führt, räumt man hier in rascher Aufeinanderfolge ein Thal oder einen Graben aus. Eine vollständige Räumung der Nutzungsorte ist nur selten möglich, ohne Feuer eigentlich gar nicht; letzteres gebraucht man aber nur selten, und es wäre auch übel angebracht, den Stickstoff auf diesem Wege aus dem Walde zu jagen. Diese Wirtschaft sieht aus wie Barbarei, sie kann aber unter den gegebenen Verhältnissen doch nicht getadelt werden, umsoweniger als in den meisten Fällen sicherer Verlass darauf ist, dass die Natur eine vollständige Verjüngung der Abtriebsflächen herbeiführen und sodann ein Zustand geschaffen sein werde, welcher dem früheren weit vorzuziehen ist. Der (keineswegs sehr massenreiche) Karpathenurwald war ja zumeist „stufig" erwachsen, Horste von Jungholz waren unter dem Altholz — in der Tanne mehr, in der Fichte weniger — entweder schon vorhanden, oder der Same flog nach der Schlagführung von den ringsum reichlich vorhandenen Vollbeständen an. Man begegnet in den Schlägen des Karpathenwaldes Jungbeständen von einer Fülle und Vollkommenheit, von einer Frische und Üppigkeit, wie sie auf den besten Standorten in den Alpen nun und nimmer zu treffen sind. Der Forsttechniker begnügt sich also damit, allfällige Lücken der Zukunftsbestände durch Saat oder Pflanzung auszufüllen und die Hindernisse einer guten Entwicklung seiner Jugenden durch aufmerksame Pflege zu beseitigen. Dazu gehört es auch, dass die in den tieferen Lagen der Tanne und Fichte oft reichlich beigemengte Buche, wo sie unverwertbar ist, „geringelt" und damit zum Absterben gebracht werde, damit sie dem Nadelholze nicht Abbruch thue. Unter „Ringeln" versteht man die vollständige Loslösung eines 10 bis 30 *cm* breiten Rindenringes von der Mantelfläche des Stammes, etwa in Brusthöhe desselben. Dieses Schicksal trifft auch vorwüchsige Aspen und manchmal jene überalten abständigen

„Tannenwaldrechter", welche keine verwertbare Holzmasse mehr enthalten.

Soweit hätte das „Ringeln" seine Berechtigung, so barbarisch es auch aussieht. Nun kommt es aber in Gemeinde- und Bauernwaldungen vor, dass, um Weidegrund zu gewinnen, auch Fichten „geringelt" werden. Ich habe sogar junge Fichtenbestände angetroffen, in denen man eine Art Schälwirtschaft eingerichtet, das stockende Holz bis zu den ersten Astansätzen der Rinde entkleidet oder die jungen Bäume gefällt, entrindet und das Holz sodann dem Feuer preisgegeben hatte. Das sind Begleiterscheinungen des örtlichen Holzüberschusses.

In diesen Gebieten des extensivsten Betriebes kommt der Forstwirtschaft vornehmlich die Aufgabe zu, die Wälder durch Wege, Waldbahnen, Trift- und Flößereieinrichtungen zu erschließen, den Gang der Nutzungen in größeren Zügen zu regeln, für die Verwertung des Holzes durch Säge- und andere holzverzehrende Werke Sorge zu tragen und die Natur in der Wiederverjüngung des Waldes zu unterstützen, dem niemals und nirgends völlig ruhenden Zerstörungswerke der Insecten entgegenzuwirken, die Intensität der Holzernte nach Thunlichkeit zu fördern und auf diese Weise dem Culturwalde künftiger Jahrhunderte aus dem Wirrsal des Urwaldes heraus die Bahn zu ebnen.

Das ist in den Karpathenwaldungen (Ostgalizien und Bukowina) in den letzten 30 Jahren, jedoch fast einzig und allein mit Hilfe der modernen Communicationsmittel in reichem Maße geschehen. Die Waldgebiete mehren sich von Jahr zu Jahr, in denen die Locomotive auf der gelenkigeren Schmalspur den Urwald mit den Local- oder Hauptbahnen unmittelbar verbindet. In kleineren Exploitationsgebieten thut es die einfache Rollbahn, die Längsschwelle mit der Flachschiene, ein Bringmittel, das besonders in der Bukowina Herrschaft hat, während Ostgalizien sich mehr der Flößerei zugewandt und in dieser Beziehung mancherlei mustergiltige Einrichtungen geschaffen hat.

Galizien und die Bukowina besitzen nicht weniger als 115 Dampfbrettsägen mit insgesammt etwa 4500 Pferdekräften und 400 Vollgattern, von deren Anzahl mindestens drei Viertel auf die Karpathenforste zu rechnen sind. Der Rohmaterialbedarf dieser Werke allein (die vielen kleinen Wassersägen ungerechnet) kann auf 3 Millionen Festmeter, die Schnittmaterialienerzeugung auf $1\frac{1}{2}$ Millionen Festmeter oder 75.000 Waggons veranschlagt werden. Diese Production hat sich, wie bereits angedeutet, in den letzten 30 Jahren entwickelt. Thatsache ist

es ja, dass von dem heutigen Waldstande Galiziens und der Bukowina im Ausmaße von 2,473.023 *ha* bei Errichtung des stabilen Catasters (1844 bis 1856) nicht weniger als 877.500 Joch = 505.000 *ha* als ertraglos anerkannt und steuerfrei belassen worden sind. Das war der Hauptsache nach der Urwaldstock der Karpathen, dem heute so bedeutende Erträge abgenommen werden, wo die Forstcultur sich gegenwärtig Schritt für Schritt ihre großen neuen Gebiete erschließt!

Diesem extensivsten Betriebe stelle ich hier am besten sofort die vierte Gruppe meiner oben gegebenen Eintheilung, den intensiven Betrieb in den Küstenländern, als schärfsten Contrast gegenüber. Während dort dem Boden noch riesige Massen von Moder und Abfallholz als Mehrer seiner Kraft überlassen bleiben, hat hier eine uralte Cultur die Schätze des Bodens erschöpft und muss die Forstwirtschaft mit Productionskräften rechnen, die gegenüber jenen unseres Urwaldostens geradezu zwergenhaft erscheinen.

Von dem Waldstande Dalmatiens sind nur 7 Procent Hochwälder, d. i. solche, die aus Samen zu höherem Alter emporwachsen oder erzogen werden. Alles andere ist leerer Waldboden oder Niederwald, das sind Bestände, welche aus den Stock- und Wurzelausschlägen des einmal vorhandenen Grundbestandes in kurzem Umtriebe (von 3, 5, 10 bis 20 Jahren) verjüngt werden. Man stelle sich nun vor, wie derartige Bestände degenerieren müssen, wenn nicht nur die Erneuerung des Grundbestandes vernachlässigt sondern auch noch das durch Ausschlag kümmerlich emporkommende Buschholz unter dem Einflusse des Weideganges niedergehalten wird. „Waldungen, wie wir Deutsche sie so nennen," sagt der um die Landeskunde dieses Königreiches verdiente Professor Petter, „gibt es eigentlich in Dalmatien nicht, sondern nur Wäldchen." Während die früher geschilderten Waldungen des Ostens gegenwärtig zum erstenmale in regelmäßige Benützung genommen sind, hat hier die Axt oder Heppe seit Jahrhunderten sozusagen täglich zu schaffen; während dort Bahnen erbaut und Locomobile in Betrieb gesetzt werden, um die gewaltigen Holzmassen des Urwaldes zur Stelle zu bringen, genügen hier in den meisten Fällen die kräftigen Schultern einiger Männer oder die Rücken weniger Tragthiere, um die Ernten des Niederwaldes zu den Wohnstätten der Menschen oder zum nächsten Hafen zu bringen. Der Knüppel von einigen Centimetern Durchmesser, der dort unter den Massen des großen Abfallholzes zerdrückt wird, ist hier das gangbarste, herrschende Holzsortiment, welches, zu sogenannten „fascetti" (Bürteln) gebunden und gleich nach der Fällung am Feuer

gebräunt, als Brennholz auf den Markt kommt und mitunter sogar nach dem Gewichte verkauft wird.

Die Ansicht, welcher schon Humboldt in seinen Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse Ausdruck gegeben, dass die historische Zeit keinen eigentlichen Wald an den hier in Betracht kommenden Küsten gekannt habe, ist heute noch viel verbreitet, und so mancher sieht es darum als einen „Kampf mit dem Drachen" an, dieses öde Bergland in den Schmuck der Wälder hüllen zu wollen. Die vielen neueren Studien über den Karst haben jedoch diese Annahme sehr erschüttert. Professor Unger, der sich gleichfalls zu dieser Ansicht bekannt hatte, sagt in einem diesfälligen ausführlichen Berichte, [1]) dass seine Anschauung sich wesentlich geändert habe, als es ihm vergönnt war, „diese unwirtlichen Landstrecken dort und da besser kennen zu lernen, ihren dermaligen Gehalt an Vegetation genauer und specieller aufzufassen und diese Daten mit den historischen Angaben zu vergleichen, welche uns ältere Schriftsteller und Denkmale aus früherer Zeit hinterlassen haben". Ein anderer gewiegter Kenner dieser Gegenden, Oberforstrath Hermann v. Guttenberg, [2]) führt in einer einschlägigen Abhandlung aus, dass die meisten noch bestehenden Wälder des Karstes dem Großgrundbesitze angehören, die Karstöden aber bis in die letzte Zeit herein fast durchwegs Gemeindegut und sohin in gemeinschaftlicher Benützung der Gemeindeinsassen waren. Jeder einzelne trachtete aus dem Gemeindegut den größtmöglichen Nutzen zu ziehen, da jeder Baum oder Strauch, den der eine geschont hätte, sofort von dem anderen ausgehauen worden wäre. Schon Kaiserin Maria Theresia habe dies erkannt und in der Waldordnung vom Jahre 1771 die Vertheilung der Gemeinhutweiden und -waldgründe empfohlen.

„Ebenso klar ist es," sagt Hermann v. Guttenberg, „dass jeder die größtmögliche Zahl von Weidevieh auf die Gemeindegründe trieb und daher bei unzureichendem Graswuchs das Vieh genöthigt war, sich von den Holzgewächsen zu nähren, gar nicht zu reden von den wenigstens auf dem küstenländischen Karste jetzt glücklich beseitigten Ziegen, welche nur dann Gras annehmen, wenn keine Holzgewächse vorhanden sind, und sich nicht nur mit den Blättern begnügen sondern auch die Zweige schmackhaft finden.

Im Hinblicke auf die in diesen Gegenden bedeutende Reproduction aus Stöcken und Wurzeln der auf dem Karste vorwiegend vor-

[1]) Verhandlungen der k. k. Akademie der Wissenschaften. L. Band, 1864.

[2]) In: Österreichs Forstwesen 1848 bis 1888. Wien 1890.

kommenden Laubhölzer könnte es trotz der erwähnten schrankenlosen Ausnützung der ehemaligen Gemeindewälder schwer begreiflich scheinen, dass an vielen Orten und auf großen Flächen des Karstes auch nicht eine Spur von Holzvegetation zu finden ist.

Allein auch hiefür gibt die Kenntnis der Art und Weise, wie die Wälder von den Gemeindeinsassen ausgenützt wurden, genügende Aufklärung. Man hat nämlich die Bäume nicht am Boden sondern in einer gewissen Höhe gefällt und zwar theils aus Bequemlichkeit, um die Mühe des Abhauens des stärkeren Stammendes zu ersparen, theils auch in der an sich löblichen Absicht, das Verbeißen der Stock- und Wurzeltriebe durch das Weidevieh zu verhindern. Hiedurch entstand jedoch der Nachtheil, dass eben die Bildung dieser Stock- und Wurzeltriebe verhindert wurde und nur auf der Abschnittsfläche des Stammes einige Zweige hervorwachsen konnten, welche von Zeit zu Zeit zur Gewinnung von Brennholz oder Rebpfählen abgehackt wurden, bis endlich der Baumrumpf vertrocknete und seine Reproductionskraft verlor.

Durch diese in früheren Zeiten fast ausschließlich übliche Kopfholzwirtschaft musste unfehlbar der Ruin der Wälder herbeigeführt werden, indem dieselbe die Bildung von Samenpflanzen und Stocktrieben verhinderte, während der etwa dennoch vorkommende junge Nachwuchs durch die rücksichtslose Weide vernichtet wurde.

Diese Methode, welche bis in die jüngste Zeit noch im südlichen Istrien, in Dalmatien und auf den quarnerischen Inseln üblich ist, und deren Abstellung wegen der vorherrschenden Weidenutzung sehr schwierig war und zum Theile noch ist, muss demnach als eine der Hauptursachen des Verschwindens der Karstwälder bezeichnet werden.

Außerdem ist der Unfug des Ausgrabens lebensfähiger Wurzeln und Wurzeltriebe, welche sich von den früheren Wäldern erhalten haben, als eine andere wesentliche Ursache der Verkarstung zu betrachten, da hiedurch nicht nur die Möglichkeit der natürlichen Wiederbestockung vernichtet sondern auch die zwischen den Steinen noch vorhandene Erde gelockert und der Abschwemmung durch Regen oder der Entführung durch heftige Winde (Bora) preisgegeben wird.

Die ehemaligen Nadelholzwälder des oberen Karstes wurden ohne Zweifel hauptsächlich durch Waldbrände, aber auch durch unvorsichtige Kahlschläge vernichtet, welch letztere in diesen Gegenden umso gefährlicher sind, als die jungen Tannen und Fichten den glühenden

Sonnenstrahlen und der Monate andauernden Regenlosigkeit im Sommer ohne Überschirmung nicht widerstehen können. Dass an den Hochlagen des Karstes Dalmatiens und Istriens diese jetzt verschwundenen Holzarten einst einen Bestandtheil der Wälder gebildet haben, ist höchst wahrscheinlich, weil in den angrenzenden Ländern in gleicher Seehöhe und auf gleichem Boden noch ausgedehnte Nadelholzwälder vorkommen. Auch hat sich in manchen Gegenden noch die Tradition von dem einstigen Bestande solcher Wälder erhalten. In den Buchenwäldern der Gemeinden Castua und Veprinaz in Istrien werden heute noch unter ehemaligen Kohlstätten anscheinend ganz gut erhaltene Tannenholzstücke gefunden, welche jedoch an der Luft bald zerfallen, ja auf einem unzugänglichen Felsen stehen sogar noch jetzt zwei lebende gipfeldürre ‚Wettertannen'. Fragt man die Bevölkerung nach der Ursache des Verschwindens dieser Holzart, so erhält man die Antwort, dieselbe sei schon vor langer Zeit durch große Waldbrände ausgerottet worden, was auch sehr wahrscheinlich ist.

Schwarzföhren kommen — abgesehen von der künstlichen Anpflanzung — noch jetzt in kleinen Beständen im Staatsforste Paklenica bei Zara, auf der Halbinsel Sabioncello und auf dem Hochplateau der Insel Brazza vor; auf dem Hochrücken der Insel Lesina sowie bei Muč haben sich gleichfalls noch einige wenige Exemplare erhalten, immerhin genug, um auf das einstige Vorhandensein größerer Bestände dieser Holzart schließen zu können.

Die von der Bora geschützte Südwestseite der Inseln Brazza, Curzola, Meleda und Lagosta weist noch ziemlich viele Reste ehemals ausgedehnter Bestände der Seestrandskiefer (Pinus halepensis) auf, welche theils durch Rodungen behufs Anlage von Weingärten, theils durch Feuer (kein Jahr vergeht ohne solche Waldbrände), theils durch das Entrinden größtentheils vernichtet worden sind. Auf Lesina, welches im Alterthum wegen seiner großen Föhrenwälder Pityusa hieß, ist heute kaum mehr ein Dutzend Bäume dieser Art zu finden."

Hält man einerseits das Ergebnis dieser Beobachtungen fest, und bringt man dieselben anderseits mit der Thatsache in Verbindung, dass jene Karstöden, welche wenn auch nur spärliche Reste von Buschholz enthalten, sich unter dem Einflusse der Hege, d. i. bei Ausschluss des Weideganges bewunderungswürdig rasch und ohne künstliche Beihilfe wieder mit geschlossenem Walde begrünen, so muss die Theorie von der historischen Waldlosigkeit dieser Landstriche vollends zerfallen. Man kann noch vielleicht zugeben, dass da eine sehr beachtenswerte

noch nicht gehörig erforschte pflanzenphysiologische Erscheinung im Spiele ist, dass sich nämlich die Wurzelbrut der Laubhölzer unter günstigen klimatischen Verhältnissen, wie sie vornehmlich Dalmatien aufweist, auf eine Dauer reproductionsfähig erhält, welche über alle gewöhnlichen Ausnahmen weit hinaus geht.

Der langgestreckte Landstrich des Karstes von Adelsberg und Wippach in Krain bis hinunter an die Südspitzen von Istrien und Dalmatien hat bei einer Fläche von etwa 630.000 *ha* im Cataster als Wald verzeichneten Bodens höchstens 60.000 *ha* aufzuweisen, welche richtiger Wald, Wirtschaftswald im heutigen Sinne dieses Wortes sind. Alles andere ist Buschwerk oder Öde, die durch Holzung oder Weide in der Weise intensiv benützt werden, wie ich am Eingange dieser Abhandlung bemerkt habe.

Hier tritt demnach gegenüber der eigentlich forstwirtschaftlichen Thätigkeit die Einflussnahme der Staatsverwaltung mit forstpolizeilichen Maßnahmen weit in den Vordergrund. Schritt für Schritt nur, mit bedächtiger Schonung der Traditionen und Gewohnheiten, der wirtschaftlichen Verhältnisse und Einrichtungen der Bevölkerung, wie es nun einmal gute Taktik der österreichischen Verwaltung ist, wird der verlorene Boden des Waldes friedlich wiedererobert. Voran gieng, in Dalmatien bereits vor geraumer Zeit, die Bestellung von Forsttechnikern bei der politischen Verwaltung, welche man anfänglich, ich möchte sagen als Eclaireurs zu betrachten hatte, die das Land durchforschten und die Operationspläne entwarfen; es folgten Gesetze und Verordnungen, welche den schädlichsten der eingerosteten Misshandlungen des Waldes und Waldgrundes (der Ziegenweide, dem Stock- und Wurzelroden, der Entrindung der Strandföhren u. dgl.) entgegentraten, die Hege regelten und die Auftheilung der Gemeingründe begünstigten; es wurden zwischen 1881 und 1886 die Karstaufforstungscommissionen für Triest, Görz und Gradiska und Istrien ins Leben gerufen, vor- und nebenher großartige Etablissements zur Erziehung des Aufforstungsmateriales begründet und endlich das forsttechnische Personale der politischen Verwaltung verstärkt und der Localforstschutz, besonders in Dalmatien, durch Bestellung von Gemeindewaldhütern geregelt.

An Details will ich auf Grund der Angaben Hermann v. Guttenbergs nur anführen, dass in Dalmatien im Jahre 1877 erst 70, im Jahre 1888 aber schon 485 Waldhüter bestellt, dann im letzteren Zeitpunkte rund 450.000 *ha* Wald- und Weidegründe mit dem Verbote der Ziegenweide belegt und 92.477 *ha* Hutweiden, welche vollends

verbissene Wurzeltriebe enthielten, von der Beweidung ausgeschlossen waren.

Die dritte Gruppe, die alpenländischen Forste, welche ich als Repräsentanten einer Mittelstufe zwischen dem extensiven und pfleglich intensiven Betriebe hingestellt, bieten erfreulichere Bilder dar. Hier hat die Forstwirtschaft seit Durchführung des Patentes vom 5. Juli 1853, betreffend die Regulierung und Ablösung der Holz-, Weide- und sonstigen Forstproductenbezugsrechte, einen sehr bedeutenden Aufschwung zu verzeichnen. Vordem hat es in diesen Ländern nur wenige Forste gegeben, welche vollkommen servitutsfrei waren, wo der Eigenthümer sich frei bewegen und eine gedeihliche wirtschaftliche Thätigkeit zu entfalten vermochte. Dermal sind laut der officiellen Statistik[1]) von dem alpinen Waldstande von 3,311.157 *ha* nur mehr 1,114.807 *ha* oder etwa 34 Procent mit Servituten oder servitutsähnlichen Gemeinschaftsrechten belastet, von denen erstere wohl nahezu ausnahmslos unter Beobachtung forstwirtschaftlicher Grundsätze reguliert sind. Die Wirkung der Servitutenablösung, welche sich in den Alpenländern auf eine Waldfläche von rund 2,000.000 *ha* bezog, läſst sich in dem Satze zusammenfassen, dass, wenn man von der im ersten Artikel schon beleuchteten frühen Entwicklung der Holztransporttechnik absieht, aller forstwirtschaftliche Fortschritt in der Regelung des Betriebes (Forsteinrichtung), in der Waldpflege und Forstcultur sowie auch im Ertrage der Waldgüter aus den letzten drei Decennien datiert und ganz unmittelbar aus der Befreiung des Waldbodens hervorgegangen ist.

Es war ein Umschwung von Grund auf, der der Entlastung des alpinen Waldbodens gefolgt ist. Wohl vollzog er sich nicht ganz ohne Krisen, wie sie einer so radicalen agrarischen Reform überall folgen müssen. Sie sind im vorliegenden Falle in der dem forstwirtschaftlichen Betriebe wenig entsprechenden Zersplitterung des im Ablösungswege den Berechtigten zugekommenen Waldeigenthums zutage getreten. Aber selbst diese Krisen haben läuternd gewirkt wie Gewitter; denn sie haben die Bevölkerung, welche vormals im großen Herrenwalde mit dem Holze zu wüsten gewohnt war, zu sparsamen Waldwirten in der ihnen neu zueigen gegebenen engeren Gemarkung gemacht.

Auch nach Abschluss der Thätigkeit der Ablösungscommissionen schreitet die Entlastung des Waldbodens immer noch vor, indem

[1]) Statistisches Jahrbuch des Ackerbauministeriums für 1890.

regulierte Einforstungsrechte durch freies Übereinkommen der Betheiligten mittelst Geld oder Grund und Boden unausgesetzt entfertigt werden. Die Differenz zwischen der belasteten Waldfläche der Alpenländer in den Jahren 1874 und 1890 beträgt nicht weniger als 640.160 *ha*.

Zu diesem Umschwunge traten in derselben Periode noch andere, waldwirtschaftlich günstige Einwirkungen hinzu. Vor etwa 30 Jahren noch beherrschten eine extensive Brennholzwirtschaft und ein großer Köhlereibetrieb die Situation in unseren bergbaureichen Alpenländern. An ihre Stelle ist in neuerer Zeit unter dem tiefgehenden Einflusse des modernen Communicationswesens und der steigenden Mineralkohlenproduction eine an Intensität rasch zunehmende Nutzholzwirtschaft getreten, und diese Wandlung hat die alten Einrichtungen des Holztransportes auf ganz neue Bahnen gelenkt. Immer weiter zurück trat die Benützung der Wasserstraßen, die Trift des Holzes, welche mit mannigfachen Nachtheilen für das enge ineinander greifende Regime der Gebirgswälder und -gewässer verbunden ist, immer weiterschreitet dagegen der Ausbau von Waldstraßen und Waldwegen vor, welche nicht allein der Bringung des Holzes sondern auch der Erschließung der Thäler in jeder anderen Beziehung, der Verschmelzung des hinteralpinen Verkehres mit dem durch die Eisenbahnen eröffneten Weltverkehre dienen. Freilich ist dadurch mancher gottbegnadete Waldfriede dem stürmischen Nivellement der modernen Cultur verfallen, freilich sind die Waldschätze früherer Jahrhunderte dabei nicht selten zu rasch gehoben und elementare Gewalten, die der Wald im Zaume gehalten, entfesselt worden. Aber diese Nachtheile, diese krisenhaften Erscheinungen bargen auch schon die Frucht der Erkenntnis, die Mahnung zur Mäßigung, zur Umkehr im Schoße.

Diesen Krisen sind die Verschärfung des staatlichen Forstschutzes und die große Action der Wildbachverbauung gefolgt, welch letzterer ich im ersten Artikel gedachte.

Der weitaus größte Theil des alpinen Waldstandes ist Wohlfahrtswald im vollen, umfassenden Sinne dieses modernen Wortes. Die Bewirtschaftung der Wälder ist hier schon deswegen an mancherlei gesetzliche und in der Natur der Sache selbst begründete Beschränkungen gebunden. Die großen, bis an die Hochvegetationsgrenze geführten Kahlhiebe bilden die historische Signatur der alten Wirtschaft im alpinen Walde; sie hatten als ein Mittel zur Erzielung der niedersten Gestehungskosten des Holzes ihre Berechtigung, sie sind

aber auch die Ursachen der vielen dem Walde schwer wieder zurückgewinnbaren Blößen der oberen Waldregion geworden. Aus dieser Erfahrung ist die Bestimmung des Forstgesetzes vom Jahre 1852 hervorgegangen, welche besagt, dass Waldungen in schroffer, sehr hoher Lage nur in schmalen Streifen oder mittelst allmählicher Durchhauungen abgeholzt werden sollen. Diese Gesetzesbestimmung hat mehr als irgendwelche andere „Schule gemacht", aus ihr hat sich in jedem geordneten Großwaldbetriebe der Alpenländer in neuerer Zeit die Regel herausgeschält, die schlagweise Benützungsform (Kahlhieb und Femelschlag) auf die untere und mittlere Waldregion zu beschränken, die Hochregion aber nur mittelst allmählicher Durchhauungen (Plänterhiebe) oder mittelst schmaler, streifenweiser Absäumungen in Nutzung zu nehmen.

Die Staats- und Fondsgüterverwaltung ist in dieser Beziehung ziel- und maßgebend vorangeschritten. Die großen Kahlhiebe haben mehr und mehr an Boden verloren, nicht allein durch den Plänterbetrieb in der Hochregion sondern auch durch ausgiebige Anwendung vorsichtiger Samenschlagstellungen in den mittleren und tiefen Lagen. Dadurch war auch die Möglichkeit begünstigt worden, das Hauptgewicht der Aufforstungsarbeiten in die reichlich überkommenen älteren Blößen zu verlegen, beziehentlich die Zunahme der künstlich wiederzubewaldenden Fläche einigermaßen einzuschränken.

Der Aufforstungsbetrieb gewinnt immer mehr an Sicherheit des Erfolges, und auch der Kleinwaldbesitzer hat es schon gelernt, der Natur mit künstlicher Wiederbegründung der Bestände zuhilfe zu kommen. Er wird hierbei von der Staatsverwaltung und auch von Forstvereinen durch Abgabe von Culturmaterial wirksam unterstützt.

Ich erblicke in dieser Entwicklung der Dinge hinreichende Garantien für eine fortschreitend gedeihliche Entfaltung der Forstwirtschaft in unseren unvergleichlich schönen, von der Erhaltung und Pflege ihres Waldstandes so ganz und gar abhängigen Alpenländern. Die große Energie, mit welcher die Verbauung der Wildbäche in Angriff genommen ist; die wirksamen Handhaben, welche das bezügliche Gesetz vom 30. Juni 1884, betreffend Maßnahmen zur unschädlichen Ableitung der Gebirgswässer, auch für die Erhaltung der Waldsubstanz in den Perimetern an sich bietet; der ruhige Verlauf, welchen, dem früher Gesagten zufolge, die aus der besseren Erkenntnis und dem Bedürfnisse resultierende Entlastung des alpinen Waldbodens genommen hat; die allmähliche Einschränkung des extensiven Waldweidebetriebes, der der Viehzucht doch nur bis zu einem

gewissen Grade förderlich ist; die langsam zwar, aber doch entschieden vorschreitende, mit Schonung für den Wald einhergehende Ausnützung von Ersatzmitteln der Boden- und Aststreu: dies alles eröffnet dem Forstbetriebe in den Alpenländern, dem mühseligen Wirken des Forsttechnikers, der hier jahraus jahrein einen harten Kampf mit den Elementen und den Schwierigkeiten der Werbung des Holzes kämpft, eine hellere Perspective.

Und so wäre ich bei dem letzten Felde der Bilder angelangt, die ich dem Leser diesmal vor Augen führen wollte: bei dem Gebiete unserer pfleglich bestbewirtschafteten Forste in den Donau- und Nordwestländern, der zweiten Gruppe.

Es wäre nun gewiss sehr nahe gelegen, der allgemeinen Charakteristik, welche ich in der ersten Abhandlung gegeben, die Schilderung eines jener ausgezeichneten Forstbetriebe des Nordwestens (Böhmens, Mährens oder Schlesiens) folgen zu lassen, die auf den großen Latifundien des dortigen Adels allenthalben zu treffen sind. Es gebricht mir jedoch hier an Raum für ein so viel umfassendes Gemälde, und es sei mir darum gestattet, statt dessen eine Skizze der Waldeigenthumsverhältnisse des Nordwestens und ein kleines Genrebild aus den Donauländern hieher zu stellen.

Die Waldwirtschaft weist ihrer ganzen Natur nach auf den Betrieb im großen hin. Je mehr zersplittert der Waldbesitz ist, desto weniger darf in der Regel auf eine gesunde Entwicklung der Wirtschaft gerechnet werden. Nur große Waldbesitzthümer bieten eine festere Garantie für die compacte Erhaltung des Landeswaldstandes.

Nach meinen Erhebungen und Berechnungen[1]) reihen sich, was den Antheil des Großwaldes an dem Gesammtwaldstande betrifft, die Ländergruppen Westösterreichs derart, dass die Nordostländer und Nordwestländer mit 90·6 und 81% obenan stehen, die Alpenländer mit 59·4, die Küstenländermit 57·2 und die Donauländer mit 49% ihnen folgen.

Eine in forstwirtschaftlicher Beziehung sehr bedeutende Rolle spielt hierbei — in der Waldeigenthumsform — das Fideicommiss. Dasselbe bietet die meisten Garantien für die Erhaltung der Waldsubstanz und ersetzt, wie dies eben in dem staatswaldarmen Nordwesten des Reiches zutrifft, deswegen auch am ehesten jene Sicherheit, die man im Forstbetriebe zunächst von der Staatsverwaltung selbst zu

---

[1]) Österreichs Forstwesen 1848 bis 1888.

erwarten berechtigt ist. Der conservative Berufsforstwirt ist darum auch immer ein Anwalt der Fideicommisse.

Der österreichische Fideicommisswald beträgt nach den neuesten Nachweisungen nicht weniger als 891.975 *ha* oder 9% unseres Waldes überhaupt. Davon fallen nicht weniger als rund 564.000 *ha* auf Böhmen, Mähren und Schlesien, welche darin und in weiteren 872.400 *ha* nicht fideicommissarischen Großwaldbesitzes den festen Grundstock ihrer Bewaldung zu erblicken haben. Vornehmlich aus diesem Umstande resultiert die vorzügliche Entwicklung der Forstwirtschaft in unserem Nordwesten. Hier hat man denn auch schon sehr frühe begonnen, den Forstbetrieb nach den in Deutschland und insbesondere in Sachsen vortrefflich ausgebildeten Mustern zu regeln, d. h. die Forste einzutheilen und die Nutzungen derselben nach Zeit, Maß und Ort auf gewisse Wirtschaftszeiträume hin im voraus zu bestimmen. Schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts, als im Hinterwalde unserer Karpathen nur selten die Axt des Hirten erklang, als in den Thälern der Alpen der Holzschlag noch fiel, wie der gebietende Holzmeister es wollte, regelte man in Böhmen schon den Betrieb der Forste durch Eintheilung in gleiche oder proportionale Jahresschläge vermittelst des sogenannten Fuß'schen Systems.[1]) Die Forsteinrichtung in den Nordwestländern folgte sodann seit dem Beginn dieses Jahrhunderts allen Phasen der wissenschaftlichen und praktischen Durchbildung der Systeme, und heute sind in diesem Gebiete nicht weniger als 65% des Gesammtwaldstandes nach erprobten Grundsätzen eingerichtet.

Auch in Westgalizien, dessen Forste sich unserer zweiten Gruppe anreihen, sind die ersten Anfänge der systematischen Regelung des Betriebes an der Schwelle des 19. Jahrhunderts zu verzeichnen, wofür die vorjährige Landesausstellung in Lemberg so manches rühmenswerte Zeugnis beigebracht hat.[2]) Später ist man diesen Beispielen im Norden der Bukowina gefolgt, wo sich der Betrieb dermal, in den Forsten des griechisch-orientalischen Religionsfondes, den besten Mustern des Westens an die Seite stellen läßt.

Auch jene tiefe Bewegung, welche Professor M. R. Preßler von Tharand aus in die moderne Forstwirtschaft hereingetragen, indem er die Grundsätze des Betriebes von geldwirtschaftlichen Momenten

---

[1]) Vgl. Hermann v. Guttenberg: „Fortschritte in der Forsteinrichtung" in „Österreichs Forstwesen 1848 bis 1888".

[2]) Vgl. meine Berichte in der Österreichischen Forstzeitung, December 1894.

aus umgeformt, in diesem Sinne neue Gesichtspunkte für die Beurtheilung der Hiebsreife der Waldbestände eröffnet und dem Waldbaue neue Bahnen gewiesen hat, ist an unseren Forsten keineswegs spurlos vorübergegangen und zwar ebensowohl im allgemeinen, sofern der waldbaulich-finanzielle Calcul seitdem überhaupt sorgfältiger gehandhabt wird, als auch im besonderen, soferne einzelne Betriebe sich enger an Preßlers Theorie angeschmiegt haben.

Ein solcher Betrieb ist die ehemals Mayr v. Melnhof'sche Herrschaft Kogl (unterhalb Kammer am Attersee in Oberösterreich), welche während der französischen Invasion um 80.000 fl. an A. v. P. verkauft, 1847 im Erbwege um 300.000 fl. von einem Mitgliede dieser Familie übernommen und 1872 von dem früher genannten vorletzten Besitzer um 850.000 fl. erworben worden war.

Der um diesen Betrieb sehr verdiente Forstmeister J. Vogl sagt darüber, indem er die Wirtschaftsresultate von 1821 bis 1888 anhand der Rechnungen auf das genaueste nachweist, in einem 1889 veröffentlichten Berichte [1]) etwa Folgendes. Der im Jahre 1811 käuflich erworbene Wald (2319 *ha*) sollte von da an derart bewirtschaftet werden, dass sich das Anlagecapital nachhaltig entsprechend verzinse. Weder eine Wirtschaft des höchsten Massen- noch des höchsten Geldertrages konnte damals angestrebt werden, weil der Jahresdurchschnittszuwachs anfangs nur zum Theil an Mann zu bringen war. Erst im Laufe des zweiten Decenniums war dies möglich, und nun sollte mit dem überalten Holze der damaligen Plänterbestände aufgeräumt werden, da die halbe Waldfläche haubares Holz hatte. Zu diesem Behufe wurde auf Grund eines 80jährigen Umtriebes bis 1840 ohne festen Wirtschaftsplan und von da bis 1860 nach einem auf dem Flächenfachwerke beruhenden Wirtschaftsplane vorgegangen. Es gelang dabei die Absicht, die haubaren Bestände vor ihrem physischen Rückgange zu verwerten, auch zu verwirklichen, und man steuerte so „mit und ohne Wissen" in forstfinanzielle Grundsätze hinein. Im Jahre 1860 war mit den „überalten" Beständen schon ziemlich aufgeräumt. Und nun machte die Preßler'sche Reinertragslehre die Runde in der forstlichen Welt. Die Kogler Bestandesverhältnisse waren aber nicht darnach beschaffen, um jene Lehren mit dem 80- oder 100jährigen Umtriebe in geschlossenen Beständen in Einklang zu bringen. Man legte der Forstfinanzwirtschaft den Lichtungshieb theilweise mit Überhalt zugrunde, für welchen sich

---

[1]) Österreichische Vierteljahresschrift für Forstwesen, 1889, 4. Heft.

zu 3% und höchstmöglicher Bodenrente ein 80- bis 90jähriger Umtrieb berechnete.

Während der durchschnittliche Jahresertrag von 1840 bis 1860 bei 32 *ha* Abtrieb und 17.321 Festmeter Holzernte 24.828 fl. betragen hatte, hob er sich für 1861 bis 1888 bei 20 *ha* Abtrieb und 15.666 Festmeter Holzernte auf 32.816 fl., demnach um jährliche 1988 fl., wobei der stockende Holzvorrath von 350.334 Festmeter im Jahre 1860 auf 486.990 Festmeter im Jahre 1888 und das Waldcapital (Holzvorrath + Bodenwert) im gleichen Zeitraum von 1,091.935 auf 1,595.755 fl. gestiegen war.

Bei solcher Waldwertsmehrung und einer Hebung des Gesammtdurchschnittszuwachses von 13.706 (1860) auf 17.991 Festmeter (1888) hat sich das jeweilige Waldcapital durchschnittlich zu 2·8%, einschließlich der Waldwertserhöhung aber mit 4·1% verzinst.

Dies die flüchtige Skizze eines seit geraumer Zeit nach modernen forstfinanziellen Grundsätzen geregelten Betriebes.

Ich bedauere lebhaft, im Rahmen dieser Abhandlung den Lesern der „Revue" nicht noch einen Einblick in die hochinteressanten Werkstätten der Karstbewaldung und der Wildbachverbauung eröffnen zu können, behalte mir jedoch vor, darauf später einmal zurückzukommen.



Zur Geschichte des Architektenstandes.

Von **Siegfried Stern**.

Wien.

Vor etwas mehr als Jahresfrist war Wien der Schauplatz eines bedeutsamen Kunstereignisses. Die spärliche Anzahl seiner Denkmale sollte um eines vermehrt werden, und der Wettbewerb hiefür kam zum Austrag. Es handelte sich um das Denkmal für den Erbauer unseres Rathhauses, Friedrich Freiherrn von Schmidt. Die Bewunderung, die dieser Mann trotz seiner bei uns wenig verstandenen Kunstrichtung hervorgerufen hatte, und die Popularität seiner Persönlichkeit waren so groß, dass in der Stadt, die im allgemeinen mit Monumenten sparsam umgeht, die lebendige Kraft der Begeisterung für ihn intensiv genug war, dem Künstler unmittelbar nach seinem Ableben ein Standbild aus Erz zu gönnen. Der Pulverdampf der Concurrenz-

schlacht hat sich seither verzogen, und wenn wir recht berichtet sind, ist der preisgekrönte Gedanke im Begriff, zur That zu werden.

Es gibt nicht viele Denkmale verdienter moderner Architekten, und die lobenswerte Bereitwilligkeit, mit der alle öffentlichen Factoren hier zusammengewirkt haben, uns Zeitgenossen noch den seltenen Anblick genießen zu lassen, beweist, dass man nicht nur persönliche Verdienste einzelner Architekten sondern auch den ganzen Stand zu schätzen weiß, denn der Stand ist es, der durch diese Verewigung eines seiner Mitglieder mitgeehrt wird. Nicht immer waren die Namen bedeutender Künstler so in aller Munde wie jetzt, und im Vergleich zur Masse der auf uns gekommenen Werke ist die Kenntnis über das Leben und die Persönlichkeiten ihrer Schöpfer verhältnismäßig gering. Gerade bei Gelegenheit der Subventions- und Platzbewilligung für das Schmidt-Denkmal fand eine Debatte statt, bei welcher sich herausstellte, dass in Wien sehr viele Leute gebildeten Standes leben, die nicht einmal den Namen des Erbauers des Belvedere, dieses vielbewunderten Kunstwerkes, kennen, geschweige denn irgendeinen anderen Namen der so glänzenden Barock-Bauperiode Wiens, trotzdem nur ein Zeitraum von kaum 100 Jahren uns von ihr trennt. Die Allgemeinheit der Zeitgenossen dieser Meister hat deren Namen nicht genügend beachtet, um sie der Tradition zu überliefern.

Der Gegensatz zwischen der Popularität des jüngst verstorbenen modernen Künstlers und der Vergessenheit, der seine großen barocken Vorgänger anheimgefallen sind, ließ es uns interessant erscheinen, zu untersuchen, wie in den verschiedenen Stadien unserer Culturepoche der Architekt lebte, welcher Art sein Wirken war, welchen Grad von Würdigung seine Leistungen bei der Mitwelt fanden, und wie sich seine Stellung im öffentlichen Leben gestaltete.

Der Schriftsteller Lucianus, geboren circa 120 n. Chr. zur Zeit vollster Nachblüte hellenischer Kunst, ein beliebter Sittenschilderer seiner Zeit und darum von Kunstgelehrten oft als Quelle benützt, schreibt in einer seiner Episteln an einen Künstler:

„Und wenn Du Phidias oder Polyklet wärest und viele wunderbare Werke schüfest, so werden zwar alle Deine Kunst loben, aber keiner von ihnen mit gesundem Verstande würde wünschen Deinesgleichen zu sein, denn wie weit Du es auch bringen mögest, immer wird man Dich für einen Banausen halten, für einen Handwerker, der von seiner Hände Arbeit leben muss.“

So verhielt es sich mit dem Künstlerstande zu einer Zeit, wo das allgemeine Kunstinteresse sehr bedeutend und die Kunst ein geistiges Bedürfnis der Völker, ein Erziehungsmittel der Jugend war, so zwar dass Aristoteles den Jünglingen empfahl, zu ihrer geistigen Bildung auch Werke bildender Kunst von ernstem, sittlichem Gehalt fleißig zu betrachten. Die Werke wurden bewundert, ebenso einzelne hervorragende Künstler, der Stand galt als Banausie, denn dem Griechen und noch mehr dem Römer galt nur die Beschäftigung mit dem Staat und allenfalls mit der Wissenschaft als wahrhaft edel. Inwiefern einzelne Künstler des Alterthums einen Vorzug in der öffentlichen Achtung genossen, und welcher Art ihre materielle Lage war, darüber lässt sich nur in allgemeinen Zügen urtheilen. Die Quellen darüber sind meist nicht directe, sondern sie schöpfen aus zweiter Hand. Dies ist begreiflich, denn es wurde stets an der Neige großer Kunstepochen am meisten über Kunst und Künstler geschrieben, und wenn Meißel und Griffel feierten, trat die Feder in ihre Rechte. Was dann über das persönliche Wirken der meist schon verstorbenen Kunstgrößen vorgebracht wurde, war vielfach bereits mit Legende und Übertreibung gemischt und hat nur mehr anekdotischen Wert. Compilatoren über Kunstsachen des Alterthums waren außer dem schon erwähnten Lucianus noch Plinius der Ältere, der 79 n. Chr. bei der Zerstörung von Pompeji starb, und Pausanias, der unter Hadrian und den Antoninen Griechenland und Kleinasien, Ägypten, Libyen und Italien bereiste und ein Werk in zehn Büchern niederschrieb. Vitruv, der seine „Decem libros" unter der Regierung des Augustus verfasste, dürfte trotz mancher damals noch vorhandener griechischer Bauwerke und Quellenschriften in Bezug auf hellenische Kunst vielfach aus dem Trüben geschöpft haben. Man muss zudem, wenn man in kunstgeschichtlichen Werken solche Schriftsteller citiert findet, manches zwischen den Zeilen lesen. Will man nun auch das uns über die Stellung des Künstlers und speciell des Architekten Überlieferte nicht wörtlich nehmen, so geht doch aus allen erhaltenen Berichten mit Übereinstimmung im wesentlichen hervor, dass der Stand des Baukünstlers dem des Politikers und Gelehrten nicht ebenbürtig geachtet wurde.

Die frühesten Entwicklungsstadien griechischer Architektur bieten wenig Anhaltspunkte zur Feststellung individueller Thätigkeit der Baukünstler. Phönikische Werkleute überlieferten den Pelasgern die in den Thälern des Nils und den Ebenen Mesopotamiens erworbenen Baukenntnisse und -fertigkeiten und übten eine entwickelte Steinmetzkunst

aus. Es währte über ein Jahrtausend, ehe der Keim, den diese geschickten Handwerker in hellenischen Boden gepflanzt hatten, herrliche Blüten zu treiben begann. Die Perserkriege mit ihrem nachfolgenden Aufschwung und ihrer Kräftigung nationalen Geistes zeitigten dann die Früchte dieser Blüten.

Die ersten griechischen Baukünstler hatten noch etwas von der Vielseitigkeit ihrer phönikischen Lehrmeister an sich. Theodoros von Rhoekos, der im 6. Jahrhundert den Tempel der Hera auf Samos begann, war auch als Erzgießer bekannt, und die ersten Baukünstler wurden als geschickte Plastiker in Stein, Erz und Elfenbein genannt. Sie waren auch große Techniker; so z. B. war der Artemistempel zu Ephesus (bekannt durch die Brandstiftung des Herostrates), im 6. Jahrhundert v. Chr. durch Chersiphron und dessen Sohn Metagenes begonnen, trotz seiner gigantischen Dimensionen (225 Fuß breit, 425 Fuß lang, bei einer Säulenhöhe von 60 Fuß) auf einen Sumpfboden fundiert. Dieses Fundament blieb beim Brand intact, und Alexander der Große benützte es zur Wiederherstellung des Tempels durch seinen Architekten Deinokrates, wo es noch so gute Dienste leistete, dass erst ein Erdbeben imstande war, die Grundfesten zu erschüttern, und selbst dann lieferten die gelockerten Reste einen Theil der Baumaterialien zur Sophienkirche in Constantinopel.

Die Tempelbauten Griechenlands kamen in dieser Periode unter allgemeiner Begeisterung des ganzen Volkes, welches durch Sammlungen beisteuerte, zustande. Der Apollotempel zu Delphi, ein Nationalheiligthum, in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts nach einem Brande durch Spintharos von Korinth in Angriff genommen, wurde aus öffentlichen Mitteln erbaut. Für solche Bauten wurden die Mittel nicht geschont, und die Solidität der Ausführung ist ein Merkmal griechischer Bauten der Hochblüte. Der Parthenon, von Iktinos und Kallikrates gegen 430 erbaut, überdauerte intacten Bestandes die Makedonier- und Römerherrschaft, bot den Stürmen der Völkerwanderung und Kreuzzüge Trotz und stand zu Beginn des 17. Jahrhunderts, einige byzantinische Bemalungen abgerechnet, noch so da, als wäre er eben vollendet worden. Erst der Krieg zwischen Venedig und dem Großtürken führte seine Zerstörung herbei; 1687 flog eine venetianische Bombe in das als türkisches Pulvermagazin adaptierte Bauwerk und warf es zum Theile nieder. Von dem Privatbau dieser Zeit sind nur untergeordnete Reste erhalten. Die Herstellung der

Wohnungen war selbst bei den Vornehmeren kein Gegenstand höchster monumentaler Kunst. Erst in der späteren Zeit der makedonischen Herrschaft trat der Tempelbau zurück, und wo noch Tempel errichtet wurden, kamen sie nicht durch Volksbegeisterung sondern auf Befehl der Herrscher zustande, die ihrer Person ein Andenken errichten wollten. Es wurde da auch mehr auf Colossalität der Anlage als auf Solidität der Durchführung gesehen, die Bauten wurden meist nicht zuende geführt und versanken in Trümmer, ehe sie ihre Bestimmung erfüllt hatten.

Kehren wir nun aus Schutt und Trümmern zu unserem eigentlichen Gegenstande zurück, und fragen wir nach der Stellung des Baumeisters im alten Hellas, so müssen wir wiederholen, dass die griechische Kunst langsam aus handwerklicher Überlieferung hervorgegangen war.

Die Bauthätigkeit aller Völker begann von jeher mit dem Bedürfnisbau, und die Bauenden verschafften sich Werkleute, wo sie zu bekommen waren, guckten ihnen ihre Künste ab und bildeten das Überkommene eigenthümlich aus, wenn die Fähigkeit eigener Auffassung vorhanden war. Die Kunstübung pflanzte sich von Lehrer zu Schüler, meist sogar von Vater zu Sohn fort. Das private Kunstbedürfnis der Alten gab ganzen Künstlerfamilien zu leben. Grabmonumente und Porträts müssen, nach vorhandenen Funden zu schließen, fuhrenweise erzeugt worden sein, und auch das öffentliche Leben, das selbst seinen untergeordneteren Acteuren Statuen eintrug, die wie Ordensauszeichnungen vertheilt wurden, beschäftigte eine Menge von geschickten Handwerkern. Ebenso bildete die Menge öffentlicher Bauten eine Anzahl baugeübter Werkleute heran. Die Kunstfertigkeit pflanzte sich in ganzen Familien fort und bildete eine Art Zunftwesen heraus, aus dem einzelne große Individuen hervorleuchteten. Aus solchen Künstlerfamilien giengen hervor Praxiteles, Skopas und Parrhasios. Die Überlieferung hat nur die Namen jener Väter bewahrt, die selbst Künstler und Lehrer ihrer Söhne gewesen waren, und nennt im übrigen die Lehrer statt der Väter auch dann, wenn diese Lehrer nicht selbst hervorragende Werke hinterlassen haben. Nach heutigem französischen Sprachgebrauch wäre Phidias „ancien élève de Hegias et Agesiladas".

Zeichnete sich nun ein Baukünstler, der seinen Weg „von der Pike auf" gemacht hatte, durch besonderes Talent und Können aus, so wurde er von einer Commune, einem Tyrannen oder sonst einem mächtigen Bauherrn mit der Aufstellung eines Entwurfes beauftragt.

Wir haben Grund zur Annahme, dass diese Entwürfe in Form von Modellen verfasst wurden. Der Baumeister leitete dann die Ausführung seines Entwurfes auf dem Bauplatze selbst, oder es kam vor, dass zur Ausführung ein fremder Künstler herangezogen wurde. Hilfskräfte und Sclaven zur „Hand- und Zugarbeit" wurden vom Auftraggeber beigestellt, ebenso das Material, das bei Tempelbauten oft gespendet ward. Der Baumeister wurde für die Bauleitung entlohnt und trat nicht auch als Unternehmer auf, er konnte sich also ganz auf die künstlerische Seite seines Berufes verlegen.

Hellenische Maler und Plastiker bildeten der Nation ihre Götterideale, und die Architekten schufen das entsprechende Gehäuse dazu. Diese Schöpfungen erweckten dem Volke nicht nur Wohlgefallen sondern wirkliche religiöse Andacht. Durch den Einfluss auf das Gemüth der Nation muss sonach das Ansehen bedeutender Künstler erheblich gewesen sein. Ehen von Künstlern mit den Töchtern der reichsten und vornehmsten Familien waren häufig. Eine Schwester des Bildhauers Kephisodontos war an den Feldherrn Phokion verheiratet; sie war zugleich eine Tante des Praxiteles. Aëtion, der berühmte Maler, erregte durch seine Gemälde das Wohlgefallen eines der reichsten Männer Griechenlands, der ihm seine Tochter zur Frau gab. Auch die materielle Lage der hervorragenden Künstler scheint günstig gewesen zu sein. Nikias schlug ein Angebot von 7 Talenten (circa 30.000 Mark) für ein Bild aus, um es nachher seiner Vaterstadt zu schenken. Zeuxis verschenkte viele seiner Gemälde späterer Zeit, weil sie niemand bezahlen konnte. Solche Züge erzählt die anekdotische Überlieferung jedoch nur von Malern und Bildnern; wie es hierin mit den Architekten stand, darüber schweigt die Geschichte. Wohl ist bekannt, dass der schon erwähnte Iktinos und Mnesikles, der Erbauer der Propyläen der Akropolis, die Freundschaft des Perikles genossen, jedoch ist über ihre materiellen Verhältnisse nichts mitgetheilt worden, und ebensowenig verlautet, dass einem hellenischen Künstler je die Ehre einer Statue zutheil geworden wäre, wo man doch jedem politischen Emporkömmling eine solche errichtete. Daraus glauben wir mit einer gewissen Berechtigung den Schluss ziehen zu dürfen, dass die äußere Stellung der hellenischen Baukünstler im Leben der Nation ihren Werken nicht entsprach, und dass der oben citierte Ausspruch des Lucianus vollkommen begründet war, der darüber klagte, dass man begabte Künstler nur wie Banausen achtete.

Um in die Stellung der Architekten des alten Rom einen Einblick zu gewinnen, ist es auch hier nothwendig, eine gedrängte Übersicht der Baugeschichte der Stadt aufzustellen. Die Römer hatten im Anfange ihrer Bauthätigkeit von Griechen und Etruskern zu lernen, und ihre ersten Bauten waren naturgemäß Nutzbauten. Um die Stadt bewohnbar zu erhalten, mussten die letzten Könige das sumpfige Forum trocken legen und bauten die Cloaca maxima sowie die nothwendigen Straßen und Wasserleitungen. Hierauf kamen die polizeilichen Bedürfnisse an die Reihe, wie z. B. der Carcer Mamertinus, in den die Legende später das Gefängnis der Apostel Petrus und Paulus verlegt (heutige Stelle der Kirche S. Pietro in Carcere). Dann wurde die Stadt befestigt. Nach der Vertreibung der Könige und der Zerstörung der Stadt durch die Gallier 390 begann ein hastiger Wiederaufbau und wesentlich abermals mit einer Reihe großartiger Nutzbauten. So entstand die große Via Appia, durch den Censor Appius Claudius 312 v. Chr. angelegt. Derselbe leitete auch die Aqua Appia nach Rom. Hierauf folgten die Leitung des Anio vetus und die Via Flaminia. Die Stadt dehnte sich dabei fortwährend aus und umgab sich mit einem Kranz von Vorstädten.

Hatten bis dahin die Ingenieurbauten überwogen, so kam nun eine Zeit des eigentlichen künstlerischen Ausbaues, und das 2. Jahrhundert zeitigte die eigentlichen Früchte der Berührung mit Griechenland. Der Profanbau und der Tempelbau nahmen einen großartigen Aufschwung. Sulla errichtete den Tempel des Jupiter Capitolinus und Q. Lutatius Catulus im Jahre 78 v. Chr. das Tabularium, ein großes Archiv und Geschäftshaus der Staatsverwaltung, auf dessen Trümmern 1538 Michel Angelo den Senatorenpalast erbaute. Pompejus und Cäsar wetteiferten in Verschönerungsplänen, des letzteren Absichten wurden nur durch den Tod gehemmt und blieben ein Vermächtnis für seinen Nachfolger. Augustus war denn auch bestrebt, seine Macht in großen Bauausführungen zu zeigen und dem Volke zu verdienen zu geben. Unter ihm und Agrippa wurde Rom eine offene Stadt, die nach Plinius etwa 18 *km* im Umfang und 800.000, nach anderen sogar zwei Millionen Einwohner hatte.

Reiche Speculanten ließen große Zinshäuser erbauen, die Insulae, deren Höhe Augustus mit 70 Fuß festzustellen sich veranlasst sah. Zum Wohl der Bevölkerung wurden große Parkanlagen errichtet, die Horti Lamiani, Pallantini, Tauriani, sowie später auch Private ihre Gärten öffneten, z. B. Sallust und Lucull. Diese Anlagen wurden

durch eigene Leitungen gespeist, und seien hier erwähnt die Tepula aus dem Albanergebirge, die Aqua Julia des Agrippa und die Aqua virgo, die noch heute die Fontana Trevi speist. Unter Augustus wurden die Marmorbrüche von Carrara erschlossen, wie er sich denn auch vor seinem Tode rühmte, er habe eine Stadt von Backsteinen vorgefunden, und eine von Marmor hinterlasse er. Die späteren Kaiser giengen, je schwächer die Basis ihrer Macht war, mit umso größerem Bauaufwand vor. Die Tempel hatten nur mehr allergrößte Dimensionen, wie z. B. der von Hadrian errichtete, der Venus und Roma geweihte 333 Fuß lang und 160 Fuß breit war und Säulen von 6 Fuß Durchmesser hatte. Denkmale in Form von Säulen und Triumphbogen hielten das Andenken großer oder aufgebauschter Thaten und ihrer Vollbringer wach, und das Luxusbedürfnis sowie die Sucht, des Volkes Aufmerksamkeit zu beschäftigen, erzeugten eine Menge von Bauten ungeheuerer Dimensionen.

Der Circus maximus faßte 390.000 Zuschauer, ebenso waren das Amphitheatrum Flavium, nach der 36 Fuß hohen Statue des Nero auch Colosseum genannt, und das Theater des Marcellus für eine nach Zehntausenden von Zuschauern zählende Menge berechnet. Die Naumachie des Augustus war 1800 Fuß lang und 1200 Fuß breit und bot dem schaulustigen Volke den Anblick von Seeschlachten dar. Der Circus des Caligula wieder war der Schauplatz der großen Gladiatorenkämpfe, und in seiner Mitte stand der 1586 auf den Petersplatz versetzte Obelisk, angeblich der einzige, der während des Mittelalters nie umgestürzt war. In diesem Circus soll Petrus seinen Tod gefunden haben, und die Legende läßt die ihm geweihte Basilica über seinem Grab erstehen. Es ließen sich Hunderte von Bauten anführen, deren Reste heute noch vorhanden sind, aber die Rücksicht auf unseren eigentlichen Stoff gebietet Kürze, und wir wollen nur einige wenige erwähnen, um einen Begriff von der Großartigkeit römischer Anlagen zu geben. Diese Bauten waren bei aller Colossalität solid durchgeführt, überdauerten die kommenden Jahrhunderte der Völkerwanderung und des Mittelalters und waren die Studienobjecte der Renaissancemeister. So lieferte die Basilica des Maxentius, die größte bekannte Halle, das Vorbild für St. Peter. Die Thermen des Titus, des Trajan und des Diocletian wurden durch ihre Decoration in Stucco und Farben die hohe Schule des Cinquecento. Die Thermen des Caracalla faßten 1600 Besucher, die des Diocletian gar 3000, und über dem Hauptsaal der letzteren steht jetzt die Kirche

Sta. Maria degli angeli; in den Nebenräumen ist ein geräumiges Karthäuserkloster des 15. Jahrhunderts untergebracht sowie eine Menge anderer Bauten. Wir wollen die wahnsinnigen Prachtanlagen eines Eleagabal und anderer übergehen und nur ein Document der constantinischen Zeit erwähnen, das in zwei Bearbeitungen auf uns gekommen ist und eine statistische Übersicht der 14 Regionen des kaiserlichen Rom enthält. Dieses Schriftstück führt an, dass die Stadt damals 28 Bibliotheken, 8 steinerne Brücken, 10 Basiliken, 11 Thermen, 19 Wasserleitungen, 423 Straßen, 1790 Paläste, 46.602 Miethäuser, 856 Bäder, 1352 Straßenbrunnen &c. hatte. Rechnen wir dazu den ungeheueren Reichthum an mannigfachsten Bauten in den Provinzen des Weltreiches von Britannien bis Hispanien, Asien und Afrika, so bekommen wir einen beiläufigen Begriff von der Bauthätigkeit Roms während der sechs Jahrhunderte seiner Weltherrschaft.

Trotz dieser ungeheueren und allumfassenden Bauthätigkeit sind nur sehr wenige Namen von ausführenden Künstlern auf uns gekommen. Der Volksmund benannte die Bauten nach den Bauherren und Finanzmännern und kümmerte sich wenig um die schaffenden Köpfe. Diese Schöpfer waren in der ganzen antiken Welt bezahlte Leiter eines Heeres von Sclaven und Arbeitern, die im Solde des Bauherrn standen; sie überwachten die Verarbeitung des ebenfalls vom Erbauer beigestellten Materiales und wurden für ihre Leistung entlohnt. Als schlichte Werkleute traten sie gegen die reichen und mächtigen Veranlasser ihrer Werke in den Hintergrund, und so kommt es, dass man die Autoren der meisten von den Künstlern der Neuzeit und der Renaissance bewunderten und studierten Bauwerke nicht kennt. Also auch im alten Rom weist die Stellung der Baukünstler keinen Fortschritt gegen Hellas auf.

Für die Werkleute des Mittelalters lieferten die Römerbauten besonders in den Perioden der Frühzeit vielfach Baumaterial. Die Verlegung der kaiserlichen Residenz von Rom nach Byzanz war das Signal zum Verfalle Roms. Theodosius erließ bereits 391 n. Chr. ein Verbot gegen die Zerstörung oder Beschädigung öffentlicher Bauten. 410 nahm Alarich Rom ein, während und nach der Belagerung wurden die Bauwerke kaum geschont; trotzdem waren die Barbaren nicht so schlimm wie spätere Zerstörer, und Theodorich verbot energisch die Wegführung von Kostbarkeiten zur Ausschmückung von Byzanz. Die gothischen Barbaren eigneten sich wohl einen Theil des Materiales der bestehenden Bauten zur Errichtung der ersten christlichen Bauwerke

an, sie waren aber auch die Erben der entwickelten Bautechnik, und Gallier und Germanen bildeten dieselben nach ihren Bedürfnissen weiter fort. Während der ersten Jahrhunderte des Mittelalters war es die Kirche, damals die Trägerin und Fortbildnerin aller bestehenden Cultur, die sämmtliche Baubestrebungen in ihrer Hand vereinigte und Ordnung in das Chaos der verschiedenartigen nationalen Tendenzen brachte. Die religiösen Anstalten und Orden waren, wie bekannt, bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts die Sammelorte und Pflanzstätten für Gelehrsamkeit und Kunst. In Frankreich war es die Abtei von Cluny, die, im 10. Jahrhundert gegründet, überallhin Werkleute aussandte und ihren Einfluss bis nach Spanien und Polen geltend machte. Die Kunst dieser Epoche, die in ihren einzelnen Äußerungen so individuell ist, dass oft an einem und demselben Capitäl die Persönlichkeit verschiedener Künstler in Erfindung und Ausführung kenntlich wird und jedes Laub die Marke der meißelnden Hand zu tragen scheint, hat uns keine Künstlernamen überliefert. Die Planenden und Ausführenden waren Mönche, die, selbst ihrem Vorgesetzten untergeben, ihrerseits wieder Untergebene leiteten und mit ihrer Person, so groß deren individuelle Fähigkeiten sein mochten, nie hervortraten, und es gab keinen eigentlichen Stand der Baukünstler. Erst der Beginn des 13. Jahrhunderts bringt uns Kunde von schaffenden Individuen. Die ganze Frühzeit des Mittelalters war ein fortwährender Kampf zwischen dem Bürgerthum der aufstrebenden städtischen Gemeinwesen, dem Clerus und der Feudalität. Einmal giengen Communen und Clerus gemeinsam gegen den Adel, einmal wieder mit dem Suzerän gegen die Vasallen u. s. w. vor, je nachdem der augenblickliche Vortheil es erheischte. Charten und Privilegien wurden von einzelnen Gemeinden erfochten und gegen allerlei Gegner vertheidigt. Die Interessen der Laienwelt trennten sich nunmehr von jenen der religiösen Körperschaften, und jede von ihnen hatte auch für die Befriedigung ihrer baulichen Bedürfnisse Sorge zu tragen. So gelangte denn die Baukunst in Laienhände und wurde wiederum ein Stand. Auch die Kirche, die jetzt andere Aufgaben hatte, musste für die Ausführung ihrer Bauten zu Laien ihre Zuflucht nehmen. Aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts existieren verschiedene Documente, welche die Beauftragung profaner Bauleute durch kirchliche Würdenträger bezeugen; so übertrug Erard von Fouilloy, Bischof von Amiens, dem Robert von Luzarches und dessen Nachfolger Thomas von Cormont die Ausführung der Kathedrale von Amiens. Clerus, Adel und Städte wetteiferten auch auf bau-

lichem Gebiete miteinander. Ludwig der Heilige übergab dem Peter von Montereau den Bau der Ste. Chapelle und soll seinen Baumeister sogar nach Ägypten mitgenommen haben. Ist dies auch nicht verbürgt, so ist doch das Gerücht schon ein Beweis der Wertschätzung des Künstlers durch seinen Gönner. Man trifft zudem ansehnliche Grabmale von Werkmeistern dieser Epoche, was ebenfalls ein Zeichen ist, dass sie über ihren Tod hinaus geehrt wurden. Es liegt hierin ein Kriterium zum Schlusse, dass der Stand des Baukünstlers wesentliche Fortschritte in der allgemeinen Wertschätzung gemacht haben musste. Selbst manche geringere Werke erhielten Inschriften, die Ausführung betreffend, z. B. die Transeptgiebel und Chorkapellen der Kathedrale von Paris. Im Jahre 1277 begann Erwin von Steinbach den Bau der Portale des Straßburger Domes. Erwin starb 1318 und übergab die Leitung der Arbeiten seinem Sohne, der sie bis zur Plattform der Thürme fortführte. Die Inschrift über dem Hauptportal lautet:

Anno Domini MCCLXXVII in die beati
Urbani hoc gloriosum opus incohavit
Magister Ervinus de Steinbach.

Trotz einer Menge solcher Inschriften ist ein Einblick in die eigentliche Wirksamkeit der Baumeister erst mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts möglich. Die Bezeichnung „Architekt" stammt erst aus den Büchern der Cinquecentisten; im Mittelalter hießen die Baumeister „Werkmeister". Aus den erwähnten Documenten des 14. Jahrhunderts ist zu ersehen, dass die Werkmeister auf die Verausgabung der Mittel zum Baue keinen Einfluss übten. Es kam vor, dass man einen Werkmeister gegen Pauschalvergütung für die Leitung eines Baues gewann, sei es, dass man seine ständige Anwesenheit an der Baustelle bedingte, oder dass man ihn von Zeit zu Zeit kommen ließ, um den Baufortschritt zu überwachen. Jacopo Tedesco (also der Deutsche) scheint so zum Dom von Arezzo und zu S. Francesco zu Assisi in Beziehung gestanden zu haben wie Peter Arler von Gmünd zum Dom von Mailand. Man gewann auch oft Baumeister zur Verfassung der Baurisse und Entwürfe für die Ausstattung der Kirchen. Die Bauhütte von Straßburg enthält nebst den Baurissen noch Risse für Gestühl und Orgel.

Aus all dem ist zu ersehen, dass die Bauherren des Mittelalters gleichfalls in eigener Regie bauten; Generalunternehmer gab es nicht, und in dieser Beziehung war mit der Baukunst kein Geschäft zu machen.

Trotzdem verstummten nicht die Klagen über theueres Bauen, und der drolligste Schmerzensschrei ist wohl der am Schlösschen der Margareta Maultasch in Meran:

Bawen ist ein grosze Lust
was es kost ist mir bewuszt.

Wir haben schon gesehen, dass in der Baubewegung des Mittelalters die Bildung von Körperschaften zum gegenseitigen Schutze der Interessen eine große Rolle spielte. Diese Körperschaften, die Zünfte, entwickelten sich während des 15. Jahrhunderts immer mehr und mehr bis zur Überentwicklung, so zwar dass Routine die wahre Kunstübung verdrängte. Jedes Gewerbe verfolgte am Baue nach und nach lediglich seine eigenen Zwecke und gieng seine eigenen Wege. Bischöfe, Capitel und Herren riefen Maurer, Steinmetze, Zimmerleute, Bildhauer, Schnitzer, Schmiede und Dachdecker: alle machten ihre Kostenanschläge und giengen danach vor. Jedes Gewerbe führte sein eigenes Project aus, und der Baumeister war nicht mehr imstande, in dieses Chaos Ordnung zu bringen, sondern verlor bei der Neigung zu Kunststücken, die nunmehr vorherrschte, den Überblick über das Ganze. Die allgemeine Harmonie der Werke gieng verloren, und das herbe Urtheil, das manche Autoren der Renaissanceepoche über die „gothische Richtung" fällten, ist selbst dann noch erklärlich, wenn man von der grundsätzlichen Verschiedenheit mittelalterlicher und antiker Kunstbegriffe absieht. Es ist begreiflich, dass das Zunftwesen und die dadurch bedingte einseitige Richtung nachtheilig auf die öffentliche Stellung des Architekten wirken mussten, der ein Zunfthandwerker wie alle anderen ward. Jedoch ist schon die hieraus hervorgehende Einreihung in eine geachtete bürgerliche Berufsclasse ein Fortschritt gegenüber der Auffassung des Alterthums, die nur Politiker oder Finanzmänner als bürgerliche Menschen gelten ließ.

Erst die Baukünstler der Renaissance hoben ihre durch die Übermacht der Handwerksregeln erniedrigte Kunst wieder auf ein geistiges Niveau. Die Renaissancebewegung war an ihrem Ausgangspunkte, in Italien, eine wesentlich nationale. Es handelte sich darum, der „guten antiken Kunst" gegenüber der „barbarischen" wieder zum Sieg zu verhelfen. Die kräftige Entwicklung der italischen Gemeinwesen machte überdies im 15. Jahrhundert nicht nur locale Bauten nothwendig, sondern das Bauen war auch ein Gegenstand des Wetteifers der Städte untereinander. Florenz, Siena, Orvieto errichteten um die Wette profane und kirchliche Bauten. Mit größter Begeisterung wurden hierzu öffentliche

Sammlungen veranstaltet, außerdem communale Steuern und Umlagen eingehoben. Sta. Maria dei Miracoli zu Venedig wurde 1480 aus einer raschen öffentlichen Sammlung von 30.000 Ducaten erbaut. Gelegentlich einer Wallfahrt ans Grab des heiligen Antonius zu Padua kamen zu einem Kirchenbau daselbst 400 Goldstücke zusammen. Der florentinische Theoretiker Leon Battista Alberti citiert in einer seiner Schriften ein Lob des Thukydides über die Baulust der Athener und leitet die Größe und Macht Roms von dessen Bauten her. So ist es denn natürlich, dass sich alle florentinischen Baubestrebungen im Dombau concentrierten, und dass der Florentiner Brunellesco mit dem Ausbau der Kuppel betraut wurde. Vasari sagt vom Meister, zwei Dinge trug er von Anfang an in sich, die Wiedererweckung der antiken Baukunst und den Kuppelbau von Sta. Maria del fiore. In Siena gab es ein eigenes Comité für Stadtcorrectionen. Die Pisaner bauten einen Campo Santo; die Sienesen mussten auch einen haben, und ihre Bürgerschaft petitionierte 1527 beim Gemeinderathe um Anstellung des Baldassare Perruzzi, dessen Name der Stadt zur Ehre gereichen würde, wenn er daselbst eine Kunstschule gründete.

War das Bauen für die Städte Gegenstand des Wetteifers, so war es für die Großen ein Mittel, ihre Stellung zu befestigen, Ansehen zu gewinnen, die Volksaufmerksamkeit zu fesseln und abzulenken. Ezzelino da Romano baute schon gegen 1250 eine Anzahl von Palästen, Bergschlössern und Burgen, ohne sie zu bewohnen, bloß um Schrecken und Bewunderung einzuflößen und müßige Arme zu beschäftigen. Sigismondo Malatesta, Fürst von Rimini, zerstörte um 1450 die bestehenden Bauwerke, theils zur Gewinnung billigen Baumateriales, theils um kein Andenken als das seinige zurückzulassen. In Florenz waren die großen Medici bestrebt, möglichst vielen Leuten in Bauten zu verdienen zu geben; sie zahlten gut und pünktlich und freuten sich, dass ihr Geld in der Stadt blieb. Sie waren sich bewusst, dass das für Bauten ausgegebene Geld sich politisch rentieren würde. Charakteristisch ist es demnach, dass die Venetianer dem 1433 bei ihnen im Exil weilenden Cosimo verboten, die Façade von S. Giorgio maggiore für sein Geld in Angriff zu nehmen. Ebenso trachteten die Visconti und die Sforza in Mailand eine erste Stelle unter den bauenden Fürsten einzunehmen. Giangaleazzo Visconti erbaute die Certosa in Pavia, und seine Bemühungen um den Dom zu Mailand sind bekannt. Barnabo Visconti ließ sich

von Lionardo und Bramante bei seinen Bauten berathen. Desgleichen waren die Gonzaga in Mantua und die Herzoge von Este, von Ferrara und Urbino große Bauherren.

Weit über alle diese großherrlichen und städtischen Baubestrebungen gieng natürlich die Baulust der Päpste hinaus. Nicht nur dass sie selbst munificente Bauherren waren, so eiferten sie auch den hohen und niederen Clerus und damit Adel und Bürgerthum zum Bauen an, zumal alle Welt wusste, dass es keine andere gleich sichere Capitalsanlage gab. Auch wer sein Erdgeschoss zu Buden vermieten musste, wollte seinen Palazzo haben, so dass die Miete den größeren Bauaufwand decken half. Immer wurde nach dem Wahrspruch gebaut, der sich an der Casa Frigerio in Mailand als Inschrift findet: Elegantiae publicae commoditati privatae. Papst Julius II. hatte Männer wie Rafael, Perruzzi, Sangallo, Michel Angelo und Bramante um sich. Letzterer agitierte bei seinem Gönner unausgesetzt für den Neubau von St. Peter und wusste ihn auch durchzusetzen gegen die Bedenken aller Stände und der Cardinäle. Diese hätten wohl gerne an Stelle der baufälligen Basilica eine neue Kirche gesehen, aber sie bejammerten den Untergang des für die ganze Christenheit altehrwürdigen Bauwerkes mit seiner Menge von Heiligengräbern und großen Erinnerungen. Der Papst blieb gegen alle Äußerungen von Bedenken fest und beharrlich, warf die Hälfte der alten Kirche nieder und legte am 15. April 1507 die Fundamente der neuen.

In Frankreich waren das Königthum und damit der Adel die treibenden Kräfte der Baubewegung, während in Deutschland die Baukunst der Renaissance wesentlich bürgerlich blieb.

Wenn wir diesen Überblick über die Baugeschichte der Renaissance, der für unseren Gegenstand nothwendig war, mit einer allgemeinen Betrachtung schließen, so finden wir gegen vorhergehende Kunstperioden einen wesentlichen Fortschritt in der Demokratisierung der Baukunst. Kümmerten sich im Alterthum und Mittelalter nur diejenigen um Bausachen in intensiverer Weise, die direct oder indirect damit zu thun hatten, so wurde vom 16. Jahrhundert ab die Beschäftigung mit Bauangelegenheiten ein Lebenszweck für viele Laien der Baukunst, und in die Renaissanceepoche fällt die eigentliche Geburtsstunde des Kunstdilettantismus. Es liegt in der Renaissancebewegung neben dem nationalen Zug ein durch das Studium und die Wiederaufnahme einer alten Formensprache bedingter gelehrter

Zug. Die Buchdruckerkunst interessierte durch Verbreitung einer Fülle von technischen und historischen Schriftwerken die ganze Öffentlichkeit. Eine Vitruvausgabe verdrängte die andere, und eine Menge von Architekten verliehen ihren Ansichten und Werken schriftliche Publicität. Dadurch entstand theoretische Kennerschaft und Dilettantismus in den weitesten Kreisen. Manchen Fürsten, wie z. B. Lorenzo magnifico von Medici, war es auch lieber, dass der Adel sich viel um Bauten und wenig um den Staat kümmerte, und so war denn an der Schwelle der Neuzeit die Beschäftigung mit der Kunst eine adelige geworden, ganz im Gegensatz zum Alterthum und Mittelalter, welchen die Beschäftigung mit dem Staat für das Höchste galt.

Es fehlte auch nicht an den minder erwünschten Erfolgen dieser Erscheinung. Lomazzo sagt von dem theoretischen Werke des Architekten Serlio, dass es „veramente ha fatto mazzacano architetto che non haveva egli peli in barba" — dass es manchen zum Architekten machen wolle, der noch kein Barthaar aufzuweisen habe, und Benvenuto Cellini erzählt von einem ferraresischen Krämer, der sich in Bücher von Bausachen vertiefte, selbst zu pfuschen anfieng und sich als den Nächsten, den Dritten nach Bramante und Sangallo ansah, daher scherzhaft „Messer Terzo" genannt wurde. Auch Michel Angelo verspottete die römischen Dilettanten.

Im großen und ganzen kam jenes allgemeine Interesse für die Baukunst den Architekten und ihrer Stellung im öffentlichen Leben zugute und machte den Stand populär. Der Architekt wurde Rathgeber und Schöpfer in allen künstlerischen und kunstgewerblichen Fächern, seine Ausbildung war vielseitig, und an diese Vielseitigkeit wurden auch große Anforderungen gestellt. Die erste Hälfte des Lebens verfloss dem Architekten unter fleißigen Studien der Antike, seinen Unterhalt während dieser Zeit gewann er gewöhnlich durch Ausübung verwandter Künste, und erst die gesammelte Kraft der meisten Künstler gipfelte in der Architektur. Brunellesco begann seine Laufbahn als Goldschmied, Mechaniker und Bildhauer. Giulio Romano bildete sich als Maler an der Ausführung der architektonischen Hintergründe von Rafaels Vaticanischen Fresken zum Architekten aus. Girolamo Genga durchlief sämmtliche Kunstzweige bis zur Architektur. Manche Bildhauer wurden Architekten aus geschäftlichen Rücksichten, z. B. Tribolo. Die beiden Da Majano begannen als Holzschnitzer, ebenso Cronaca. Auch bei Rafael und Michel Angelo war die Architektur letzte Kunststufe. Ersterer wurde bei den Arbeiten für St. Peter allerdings

von einem Berufsconstructeur, dem Fra Giocondo, berathen und unterstützt.

Groß war die Fülle der Aufgaben dieses goldenen Zeitalters, und groß war die Anzahl seiner tüchtigen Künstler. Ein Bauherr kam nie in Verlegenheit, gegen guten Lohn geeignete Kunstkräfte zu finden, und dem Künstler stand die Welt offen, denn überall gab es dankbare Arbeiten. Michelozzo in Mailand sandte Zeichnungen zu Kirchenfenstern nach Rom, Filarete hatte in Mailand Arbeiten, Alberti in Rimini, Pintelli in Rom, Turin und Urbino. Regierungen und Behörden empfahlen einander einzelne Architekten in den wärmsten Ausdrücken der Anerkennung und Bewunderung, und dass der Stand auch etwas abgeworfen haben muss, dafür zeugen u. a. die Häuser, die sich viele Architekten in der Heimat erbauten, um darin ihre letzten Lebensjahre zu verbringen. Mantegna baute sich in Mantua einen Palazzo mit Kapelle und malte sich das Ganze selbst aus. Andrea Sansovino, Vasari in Arezzo, Giulio Romano in Mantua thaten desgleichen; des letzteren Haus war außen und innen reich bemalt und stucchiert und stak voll Antiquitäten. Auch Leone Leoni besaß in Mailand ein Haus voll von Abgüssen nach der Antike. Michel Angelos und Rafaels Häuser in Rom waren luxuriös ausgestattet. Französische und deutsche Künstler, wie Lescot, Elias Holl, Schickhart u. a., lebten in den behaglichsten Verhältnissen, so dass man sich an den Ausruf Ulrich von Huttens erinnert und ihn begreift: „O Welt! O Zeit! Es ist eine Lust zu leben!"

Auch im 17. und 18. Jahrhundert war und blieb die Baukunst ein Object allgemeinen Interesses umsomehr, als die Entstehung und Vermehrung der Kunstschulen allerorten eine weitere Ursache der Verbreitung von Kunstfertigkeit und Wissen über die Kunst wurden. Nachdem die erste Akademie von Squarcione in Padua gegründet worden war und Lionardo da Vinci in Mailand eine solche geleitet hatte ebensowie Ludovico Carracci in Bologna und Sandrart in Nürnberg, wurde es Sitte der Höfe, Kunstschulen zu gründen, und es entstanden nacheinander die Akademien von Leipzig, Düsseldorf, Kassel und Prag nach dem Muster der von Ludwig XIV. 1648 in Paris gegründeten École des beaux arts, der die in Wien 1692, Berlin 1699 und Dresden 1705 folgten.

Hierzu kamen die fortwährende Entwicklung der technischen Wissenschaft und ihrer Hilfswissenschaften sowie der Unterricht in den hiefür errichteten Anstalten. Im Jahre 1746 wurde zu Beaune der große

Gelehrte Gaspard Monge geboren, der alle graphischen Constructionen der alten Steinmetzhütten und Reißböden sammelte, sie in ein wissenschaftliches System brachte und damit eine neue Wissenschaft, die descriptive Geometrie, schuf. Im Jahre 1792 musste der schlichte Mathematiker als Marineminister der Revolution das Todesurtheil an Ludwig XVI. vollstrecken lassen; dieses Jahr war zugleich das Geburtsjahr der neuen Wissenschaft, die so viel zur weiteren Demokratisierung der Baukunst beitragen sollte. Nunmehr löst jeder fleißige Realschüler graphische Constructionsaufgaben, mit denen sich ein Meister des Mittelalters tagelang am Reißboden geplagt hätte. Der bescheidene, gleichsam unter der Erdfläche gleitende Fluss der Kunsttradition war zu einem stattlichen offenen Gerinne geworden und ist mit der Zeit zu einem gewaltigen Strom angewachsen, der jetzt auch viele Unberufene mit fortreißt.

Über die Stellung des Architekten der Gegenwart ließen sich Bände schreiben, und die Standesfragen bilden einen Gegenstand der zahlreichen bestehenden Architektenvereine.

Erschwert wird die Stellung des modernen Baukünstlers durch den Umstand, dass ihm heutzutage auch die directe Verantwortung für die Verausgabung der Baumittel zufällt; anderseits bedeutet dies aber einen Grund mehr zur Hebung seines Ansehens und Wohlstandes. Die große Menge des Volkes richtet ihre Blicke vornehmlich auf den Unternehmer, und uns ist ein Erlebnis Meister Schmidts noch in Erinnerung, das er einst in heiterer Laune zum besten gab. Während des Baues der Fünfhauser Kuppelkirche in Wien war er Stammgast eines populären Kaffeehauses in der Nähe, wo er jedoch unerkannt verkehrte. Eines Tages unterhielt er sich mit dem Cafétier, einem Wiener alten Schlages, dem das Café seine Popularität verdankte, über den Baufortschritt der gegenüberliegenden Kirche. Schmidt zeigte sich versiert, und der alte Herr fragte ihn daher, ob er vielleicht der Baumeister der Kirche sei. „Nein, ich bin der Architekt!" lautete die stolze Antwort. „Ah so, Sö san nur der Architekt!" rief nun der Bürger vom Grund ganz enttäuscht aus. Für ihn gab es bei dem entstehenden Kunstwerk eben bloß den Umsatz einer Anzahl von Cubikmetern Mauerwerk in die entsprechende Anzahl von Gulden zu bewundern.

Jener banausischen Auffassung gedachten wir, als man den großen Mann zu Grabe trug und ganz Wien dem fürstlichen Leichenzuge folgte. Es zeigte sich denn doch, dass sie nicht mehr die allgemeine ist. So hoffen wir die markige Gestalt des Meisters bald in Erz

in unserer Mitte wieder aufleben zu sehen, und wir haben das erhebende Gefühl, wenigstens in einer Beziehung auf der Höhe unserer Zeit zu stehen. Können wir und müssen wir in der Kunst täglich von den Alten lernen, in der Schätzung unserer Künstler sind wir ihnen gewiss voran, und sprechen die Werke unserer Altvorderen nur zu den Kundigen die Sprache ihrer verschollenen Urheber und Schöpfer, so werden die Standbilder unserer großen Meister deren Werke unseren Enkeln menschlich nahe bringen.



Friedrich Smetana.

Von

Bronislav Wellek.

(Fortsetzung.)

Prag.

Ein solches Libretto wirkte denn auch bestimmend auf die Art und Form der Composition seitens Smetanas. Er componierte nur einzelne lyrische Partien, die in 20 Nummern, durch den gesprochenen Dialog verbunden (oder vielmehr getrennt), zwei Acte ohne Verwandlung bildeten, in welcher Form die „Verkaufte Braut“ am 30. Mai 1866 am Interimstheater zu Prag zur Erstaufführung gelangte. Damit war die Möglichkeit, etwas von den Wagner'schen Reformbestrebungen bei dieser Composition in Anwendung zu bringen, im vorhinein ausgeschlossen, da die Unterbrechung der Orchesterflut durch den Dialog eine arienhafte Abrundung der gesungenen Stellen mit sich brachte. Später, als es sich um die Aufführung der „Verkauften Braut“ in der Pariser komischen Oper handelte, welche übrigens nicht zustande kam, componierte Smetana noch den Männerchor: „Wie schäumst Du in den Gläsern, edler Gerstensaft“, das Lied Mařenkas: „Wie fremd und todt ist alles um mich her“ und das Ballett in der Komödiantenscene (Skočná = Hopser) hinzu. Wirklich schlagen auch die beiden ersten Nummern ziemlich auffallend aus der Art der übrigen und nehmen sich etwas gezwungen aus. Der erste Act der ursprünglichen Fassung wurde nunmehr in zwei Scenen eingetheilt (1869). Bald darauf wurde die erste Scene mit einem Ballett (Polka) ab-

geschlossen und die zweite mit dem „Furiant" eingeleitet, so dass nun die Oper in drei Acte zerfiel.

Als im Jahre 1870 die „Verkaufte Braut" zur Aufführung in Petersburg bereit gestellt werden sollte, ersetzte Smetana die gesprochene Prosa durch das Recitativ, in welcher Form die Oper in Petersburg im Jänner 1871 aufgeführt wurde und noch heute auf böhmischen Bühnen aufgeführt wird.

Sosehr sich auch die Recitative Smetanas von diesem Hilfsmittel der älteren Opern durch eine gewisse Abwechslung in der Begleitung, durch Reichthum an neuen Figuren oder vollends durch Aufnahme von Motiven aus den übrigen Theilen der Oper vortheilhaft unterscheiden — warum in der deutschen Bearbeitung Kalbeck Smetanas Recitative durch eigene ersetzte, ist auch nicht abzusehen — sie führen nothwendig dazu, dass man die „Verkaufte Braut" unter die Opern älteren Genres einreiht.

Das Moderne an dieser Oper ist die scharfe musikalische Charakteristik, ein consequent festgehaltener gesunder Realismus, der sich ebenso natürlich gibt, als er jetzt von den „Neueren" (Italienern) mühsam affectiert wird. Als Mittel zur Charakterisierung der Vorgänge und Situationen und zur Erhöhung der Einheitlichkeit der Composition wurde von Smetana das Leitmotiv in ausgiebigerer Weise, als es bisher in der komischen Oper üblich war, in Anwendung gebracht. Das Hauptthema der Partitur, weil auch der Hauptmoment der Handlung, ist der Verkauf der Braut, welcher denn das thematische Material zur Ouvertüre liefert. An dieses reiht sich eine reichliche Menge verschiedenartiger Motive an, die in freier Modulation an geeigneter Stelle im Orchester oder in der Singstimme ertönen. So die Andeutung des Liebesmotivs („Naše věrné milování") beim Geständnis Mařenkas, dass ihr Herz schon vergeben sei („So muss ich bekennen, muss den Liebsten nennen?"), und bei ihrer Erkenntnis, dass Hans sie verkauft habe („Sám přisahal, že celý svět by obětoval za mne" = Selbst schwor er mir, die ganze Welt möcht' er mir freudig opfern), u. s. w.

Ein weiterer Fortschritt gegenüber ähnlichen Opern älteren Ursprungs unter Annäherung zum modernen Musikstil (Wagners) ist die freie Behandlung des Orchesters, welches nicht selten der Träger der Melodie ist, wovon ein köstliches Beispiel die Beschreibung des Freiers durch Kecal bietet:

„'s ist kein Schlemmer und kein Säufer . . ."

Allein der Hauptfortschritt in der modernen Opernmusik, das innige Sichaneinanderschließen von Text und Musik, d. i. die richtige Declamation des gesungenen Wortes, lag Smetana bei der Composition der „Verkauften Braut“ noch fern, aus dem einfachen Grunde, weil durch die zahlreichen schlechten Übersetzungen fremder Texte ins Böhmische in der Declamation ein solcher Schlendrian eingerissen war, dass nur schwer jemand das Richtige vom Falschen unterscheiden konnte. Von Smetana kann man dies nun vollends nicht verlangen, da er eine deutsche Erziehung genossen und viele Jahre im Ausland zugebracht hatte. Die Declamation in der „Verkauften Braut“ ist frei von unsinnigen oder geschmacklosen Verkrümmungen, jedoch noch immer nicht viel besser als in allen böhmischen Compositionen dieser Zeit.

Im ganzen steht die „Prodaná nevěsta“ am Eingang einer neuen Bahn, welche die komische Oper einschlägt. Sie verbindet den Reichthum an lieblichen Melodien Mozart'scher Opern mit einer neuen, modernen Auffassung des Zwecks der Operncompositionen, der Richtigkeit der Charakteristik, dem Realismus zu dienen, welche Auffassung zwei Jahre später durch die „Meistersinger“ Wagners auch für das musikalische Lustspiel sichtbare Form annahm. Smetana stand in Bezug auf die komische Oper auf einem sozusagen liberaleren Standpunkt. Die strengen Anforderungen, welche er an das Musikdrama stellte, brauchten bei der komischen Oper nicht so genau beobachtet zu werden. Das Wiederholen von Phrasen, das Zerreißen von Sätzen u. dgl. erschienen ihm als willkommene Mittel zur Bewirkung komischer Effecte.

Dass man bei all dem Angeführten von einer ausgeprägten Physiognomie der Musik zur „Verkauften Braut“ sprechen kann, ist eben nur eine Folge der reichen Individualität des Componisten, mit der er den Gestalten den Lebensodem seines Genius einhauchte. Ja die „Verkaufte Braut“ präsentiert sich einheitlicher und originaler als der „Kuss“, weil in ihr alles zu einem großen, abgerundeten Gemälde vereinigt ist. Von dem ersten fröhlichen Chor der Landleute bis zu ihrem Frohlocken nach glücklicher Endigung des Conflictes zeigt alles die Abstammung von dem gleichen musikalischen Vater. Weil derselbe ein Sohn seines Volkes war, trägt das, was er von seiner Individualität bietet, ein einheitliches und zwar nationales Gepräge. In diesem Sinne kann auch bei origineller Veranlagung von einem Vorbild gesprochen werden, und dieses wäre am ehesten „Figaros Hochzeit“ von Mozart. Sie war denn auch wirklich nach seinem eigenen Aus-

sprach damals Smetanas Ideal. In einigen Details zeigt sich auch der Einfluss Lortzings, den Smetana überhaupt liebte.

❦

Hatte Smetana vor der Erstaufführung der „Brandenburger" mit den „Kunstverständigen" zu kämpfen, die ihm verschiedene Hindernisse in den Weg legten, und hatte er letztere durch den glänzenden Erfolg der „Brandenburger" beim Publicum beseitigt, so entschied die freundliche Aufnahme der „Verkauften Braut" bei ihrer Erstaufführung vollends zu seinen Gunsten, so dass man den 30. Mai 1866 als Geburtstag der böhmischen Oper betrachten kann. Nach dem Kriege vom Jahre 1866 wuchs die Beliebtheit und Popularität der „Verkauften Braut" im czechischen Publicum zusehends, so dass sie die Lieblingsoper desselben wurde und noch heute an der Spitze derjenigen Repertoirestücke des böhmischen Theaters steht, welche die zahlreichsten Aufführungen erlebt haben. In Russland, wo sie 1871 im Marientheater aufgeführt ward, hatte die Oper beim Publicum entschiedenen Erfolg, bei der Kritik entschiedenen Misserfolg; 1873 wurde die Oper in Agram mit Erfolg aufgeführt; auf deutsche Bühnen gelangte sie erst nach ihrer Vorführung auf der Wiener Ausstellungsbühne durch das böhmische Nationaltheater 1892.

Der Umstand, dass einem Werk die verdiente Verbreitung in die weitesten Kreise so lange Zeit vorenthalten wird, kann selbst für das beste Werk schädliche Folgen haben. Wirklich erscheinen unserem Geschmack die Form der Oper und der Text unmodern, weil das Moderne am Libretto, der gesunde Realismus, von andersher neu erfunden importiert, uns nicht mehr so neu ist. Was aber nicht von anderen überboten worden ist, ist die Frische und Schönheit der Musik, welche jetzt in unserer von raffinierten musikalischen Genüssen überreizten Zeit umsomehr Liebhaber findet. Dass seit dem Jahre 1866 sich manches in der musikalischen Mache der Oper anders gestaltet und entwickelt hat, dass die „Verkaufte Braut" in unserer jetzigen Opernliteratur einen Schritt zum Alten und Natürlichen bedeuten kann, dass man nunmehr die „Verkaufte Braut" als eine Oper leichten Genres betrachten und beurtheilen muss, wusste Smetana selbst, nachdem er an der Entwicklung seiner heimischen Kunst durch zahlreiche weitere Werke gearbeitet hatte, am besten, was seine geringschätzige Äußerung von dieser „Spielerei", welche eingangs des Abschnittes citiert wurde, deutlich beweist.

Der Erfolg der „Brandenburger“ und der „Verkauften Braut“ hatte zur Folge, dass nunmehr Smetana nach den Kriegsereignissen des Jahres 1866 die oberste Leitung der Oper anvertraut wurde. Große Verantwortlichkeit — kleine Gage (1200 fl.), große Ehre — viele Neider und Feinde. In seinem Amt als Dirigent von wahrhaft künstlerischem Eifer durchdrungen, suchte er stets mit den kleinen Mitteln, welche ihm das Institut bot, es auf eine möglichst hohe Stufe der Vollendung zu stellen.

❦

„Dalibor“.

Eines hatte das böhmische Publicum mit der rasch volksthümlich gewordenen „Verkauften Braut“ in Kauf nehmen müssen: die gediegene thematische Arbeit des Componisten, der dem Orchester auch in dieser komischen Oper eine hervorragende Rolle zuwies.

Allein schon wurden Stimmen wach, welche Smetana zum Vorwurf machten, dass seine Musik für eine komische Oper zu schwer sei, dass ein deutschthümelnder Wagnerianismus seinen Werken anhafte. Hatte er nicht dasselbe Princip ausgesprochen wie Wagner, wenn er sagte: „Für mich existiert keine Coloratur-Primadonna u. dgl. Titel; ich verlange einen dramatischen Künstler und weiter nichts!“ — oder war es nicht das crasseste Wagnerthum, dass er mit der Theaterleitung in Streit gerieth, als sie das Orchester verkleinern wollte, um Parterresitze zu gewinnen?

Dem wachsenden Hass der Neider wurde aber von ihm selbst eine willkommene Nahrung geboten, als er mit seinem 1868 vollendeten „Dalibor“ auftrat.

Smetana hatte nämlich an seiner hohen Aufgabe, eine Oper dem böhmischen Volke zu geben, fortgearbeitet, da er sich einerseits durch den Erfolg der „Verkauften Braut“ das Vertrauen des Publicums erworben zu haben glaubte und es für etwas mehr Reform gereift hielt und andererseits die Erfüllung seiner Intentionen durch das Orchester und die Sänger als nunmehriger Leiter der Oper hoffen durfte. Er glaubte, dass die Zeit, eine Oper ernsten Stils für sein Publicum zu schreiben, nun gekommen sei.

Den Text zum „Dalibor“ lieferte ihm diesmal Josef Wenzig (1807 bis 1876), der als Übersetzer böhmischer Dichtungen ins Deutsche ganz Bedeutendes leistete. Es ist bezeichnend für die damaligen literarischen Verhältnisse in Prag, dass Smetana, um einen nationalen

Stoff zu finden, sich Wenzigs deutsch geschriebenes Libretto erst von Erwin Spindler ins Czechische übersetzen lassen muſste.

Wenn die Wahl des Stoffes wirklich Wenzigs Gedanke ist, so hat er um das Werk schon durch dieselbe ein unbestreitbares Verdienst, da die Daliborsage zur musikalischen Verwertung durch einen so tüchtigen Componisten wie Smetana geradezu wie geschaffen erscheint. Die dramatische Durchführung des an sich so glücklichen Gedankens ist aber weniger glücklich; die Stilisierung des Textes, die größtentheils schlecht ist,[1]) hat übrigens der Übersetzer Spindler auf dem Gewissen.

Dem Libretto des „Dalibor" liegt die Volkssage zugrunde, die von der historischen Persönlichkeit des Ritters Dalibor, welcher wegen seiner Betheiligung an einem Aufruhr gegen den König in den Kerker geworfen wurde, berichtet, daſs er sich eine Geige ausgebeten und auf ihr im Kerker bald so herrlich zu spielen gelernt habe,[2]) daſs die unter dem Thurm vorübergehenden Leute stehen blieben, den bezaubernden Klängen lauschten und ihm Geldmünzen zuwarfen. Der Thurm, wo er im Gefängnis schmachtete — auf der Nordseite der Prager Hofburg Hradschin — führt noch heute den Namen „Daliborka". Das Motiv ist also ein ritterlich-romantisches und verherrlicht die sprichwörtlich gewordene Liebe der Böhmen zur Musik und ihre hervorragende Veranlagung, sie auszuüben.

Sache des Librettisten war es nun, zu motivieren, weshalb Dalibor in Gegensatz zu seinem König getreten und so in das Gefängnis gekommen sei, zu erklären, wer ihm die Geige im Kerker verschaffte, auf der er übrigens nach der ungeschickten Auffassung des Librettisten schon vor seiner Gefangennahme zu spielen verstand, und die Handlung mit einer aus den von ihm gegebenen Voraussetzungen resultierenden Katastrophe auszustatten.

Dalibors ritterlicher Freund Zdeněk (ursprünglich Janko), ein Künstler im Geigenspiel, fiel bei einer Fehde mit der Stadt Leitmeritz in Feindeshand und wurde enthauptet. Dalibor, der, selbst ein Liebhaber der Tonkunst, den Freund überaus geliebt hatte, übte eigenmächtig Blutrache, erschlug den Burggrafen von Ploschkowitz und zerstörte seine Burg. Milada, die Schwester des Burggrafen, führt

---

[1]) So vor allem die inhaltsleeren Reden des Königs Wladislaw, z. B. die etwas grausame Stelle, die mit großem Pathos declamiert wird: „Kdo králi laje, toť bídný zrádce, v žalář s ním!" — wovon das Letzte: „In den Kerker mit ihm!" recht primitiv klingt.

[2]) „Die Noth lehrte ihn geigen."

am Beginn der Oper Klage gegen Dalibor, den man gefangen genommen, indem sie vor des Königs Wladislaw Gericht die Vorfabel erzählt. Dalibor wird zu lebenslänglicher Gefängnisstrafe verurtheilt. Indessen ist im Herzen Miladas an Stelle des Racheburstes Liebe zu Dalibor getreten, da dieser sich so ritterlich zeigt und die Strafe über sich ergehen läſst, im Bewuſstsein, seine (etwas anachronistische) Blutrachepflicht um des Freundes willen geübt zu haben. Ihre innere Wandlung und darauffolgende Fürbitte für den Helden kommt zu spät und vermag ihn nicht mehr zu retten. Hier haben wir den tragischen Conflict. Die Liebe zu dem verstorbenen Bruder, dessen Tod sie rächen soll, wird von der erwachenden Liebe zu dem ritterlichen Gegner verdrängt. Die Rache, welche an Dalibor geübt werden soll, trifft sie selbst. Da sie nun nicht mehr imstande ist, den Arm der Gerechtigkeit aufzuhalten, treibt sie die Liebe dazu, den geliebten Mann zu retten. Hiermit sind wir auf dem Punkte angelangt, von dem aus Leonore zu ihrer demüthigenden Verkleidung greift, um ihren widerrechtlich gefangen gehaltenen Florestan zu erlösen. Das Motiv Leonorens ist die Gattenliebe, das Miladas eine jäh erwachte Leidenschaft. Dort siegt die Gattenliebe über das schwarze Unrecht, da dem unschuldig Leidenden, als die Noth am gröſsten wird, ein Deus ex machina zuhilfe kommt, hier muſs die Rechtsordnung über die eigenmächtige Racheübung den Sieg davontragen: der Held des „Dalibor" muſs untergehen. Milada hat in der Verkleidung eines jungen Harfenspielers das Mitleid des alten Kerkermeisters Beneš zu erregen gewuſst und wurde von ihm in den Dienst aufgenommen. Der Alte sendet durch sie dem gefangenen Ritter eine Geige, damit der Arme im Geigenspiel Trost und Beruhigung finde.

Dalibor träumt eben im Kerker von seinem Freunde Zdeněk und hört ihn Geige spielen. Beim Erwachen erblickt er Milada, welche sich ihm zu erkennen gibt und ihre Liebe, die sie hierher getrieben, gesteht. Statt ihn aber aus seiner Gefangenschaft zu befreien (in der Kerkerscene geschieht in dieser Beziehung nicht das Geringste), erregt sie dadurch, daſs sie aus den Diensten des Kerkermeisters entflieht, Verdacht, so daſs die Hinrichtung Dalibors beschlossen wird. Milada verursacht einen Aufstand und will mit den von ihr aufgewiegelten Leuten Dalibor aus den Händen der Schergen, die ihn zum Richtplatz führen, befreien, wird aber im Kampfe tödlich verwundet und stirbt in den Armen Dalibors, der sich hierauf den Schergen zur Hinrichtung überläſst.

Aus dem so skizzierten Inhalt des „Dalibor" ist zu ersehen, dass das Libretto so ziemlich im Stile der Texte zu den verschiedenen „Großen Opern" gehalten ist und nur dem Helden rücksichtlich seiner träumerischen (lyrischen) Veranlagung und Passivität ein originaleres Gepräge verleiht. Die eigentliche Trägerin der Handlung ist Milada. Für den Componisten wirklich wertvolle Situationen sind die Gerichtsscene im ersten und die Kerkerscene im zweiten Acte.

Der erste Act ist wahrhaft dramatisch und wirksam, wenn auch die Vornahme der Gerichtssitzung im Burghof durch die ganze Anordnung der Scene (besonders das ernste Erscheinen Miladas mit ihren Begleiterinnen in Schwarz) mutatis mutandis allzusehr an den berühmten ersten Act des „Lohengrin" erinnert. Im weiteren ist aber der scenische Aufbau des Dramas höchst unglücklich — der Hauptfehler der ganzen Oper. Der Librettist theilte den zweiten und dritten Act in je drei Bilder ein. Der lustige Chor der Landleute zu Beginn des zweiten Actes mit dem als Folie zu der Haupthandlung dienenden Liebespaar Vitek und Jitka ist ein mit der pathetischen Handlung des ersten Actes und ihrem noch pathetischeren Fortschreiten im zweiten Acte nur lose verbundenes Intermezzo, in dem die Musik mit Mühe die Leere der Handlung verbirgt. Dann folgt die an den „Fidelio" allzu auffallend gemahnende Scene im Burghof: die verkleidete Milada, der alte ehrliche und gutmüthige Kerkermeister Beneš, der strenge, finstere Officier Budivoj, welcher die genaue Bewachung Dalibors anordnet, und hierauf die vom Componisten prächtig ausgestattete Scene im Kerker. Im dritten Acte herrscht ein schwer übersehbarer Wirrwarr: zuerst das Gericht des Königs, vor dem Dalibor wegen des entdeckten Versuches, ihn zu befreien, zum Tode verurtheilt wird, dann(?) die Flucht Dalibors aus dem Gefängnis, bei der er sich unnützerweise aufhält und gefangen wird, die jedoch in der neuen Bearbeitung ausgefallen ist, endlich die Scene, in welcher Milada, Dalibor erwartend, hört, wie er zur Hinrichtung geführt wird, und in dem zu seiner Befreiung unternommenen Kampfe fällt.

❦

Darüber, was Smetana aus diesem Libretto gemacht hat, schreibt der Dresdener Kritiker Ludwig Hartmann: „Musikalisch gibt es nichts Ähnliches bei uns, das innerhalb der rein classischen Formen so schönheitsvoll, gemäßigt und eindringlich zum Herzen spräche." Smetana

selbst schreibt in einem Briefe an Ottokar Hostinský (9. Jänner 1879): „Das Schicksal der (späteren Oper Smetanas) ‚Libuša‘ wird — ich bin mir dessen sicher — dasselbe sein wie das des ‚Dalibor‘, obwohl es im ‚Dalibor‘ von Melodien in der alten Form geradezu wimmelt.“ Und wieder Ludwig Hartmann: „In seinem (Smetanas) Geiste wäre es ein sehr großer Erfolg, eine musikalische Wohlthat, wenn seine meisterhaft klare, höchst fesselnde Satzweise, der schlichte Zauber seiner Melodik uns zurückführte aus dem übertriebenen Pathos und der Leidenschaftlichkeit der Kunst, welche die feineren Schönheitslinien derselben zu zerstören droht. Bewundern wir die titanische Größe Wagners, aber pflegen wir daneben jenen Sinn für künstlerische Anmuth, die in Mozart den Höhepunkt erreichte, und deren außerordentlicher Priester der verstorbene Smetana war.“ Dazu sei noch erwähnt, dass Hartmann kein Anhänger und Verehrer des Wagner'schen Musikdramas ist.

Hartmann sieht also in Smetana nicht nur nicht einen Wagnerianer, sondern er stellt seine Musik geradezu in Gegensatz zu den musikdramatischen Compositionen Wagners, die auf dem hohen Kothurn des Pathos einherschreiten, so dass die Pflege der Compositionen Smetanas die Rückkehr zur einfachen Anmuth Mozarts bedeuten soll. Von einem Standpunkte aus, von dem man Wagnerianismus und Schönheit der Melodie als Gegensätze auffasst, ist Smetana kein Wagnerianer. Wenn man aber das Princip von der mehr oder weniger consequenten (extremen) Durchführung desselben nach Maßgabe der individuellen Veranlagung unterscheidet, ist Smetana gleich anfangs theoretisch und nach Möglichkeit auch praktisch ein Wagnerianer gewesen und ließ sich als solchen stets betrachten. Allerdings schließt die Aufnahme der Principien Wagners in sein fortschrittliches Programm für den Componisten durchaus nicht das Aufgeben seiner Individualität in sich.

Wenn nun die Composition des „Dalibor“ auf dem Wege Smetanas, in der ernsten Oper auf moderner Grundlage etwas Selbständiges zu leisten, einen Schritt nach vorwärts bedeutet, so ist dieser gegenüber den „Brandenburgern“, deren ernste Partien den Ausgangspunkt bilden, ein mit classischer Ruhe vollführter maßvoller Fortschritt, keineswegs aber ein Salto mortale in den extremsten und crassesten Wagnerianismus hinein, wie damals die Zeter und Mordio schreienden Hetzer mit erhobenen Fäusten auszurufen begannen, ein Salto mortale, der ihnen umso schrecklicher erschien, als sie in ihrer Borniertheit

von dem Componisten der „Prodaná nevěsta" nichts weiter als eine solche in zweiter Auflage erwarteten.

Das einzige aber, was vom Wagnerthum dem viel verketzerten „Dalibor" anhaftet, ist die richtige Beachtung, welche dem dramatischen Theile des Librettos vom Componisten zugewandt wird, dass letzterer nämlich Situationen und Personen richtig und entsprechend charakterisiert. Hierzu bediente sich Smetana in ausgiebigster Weise des Leitmotivs, welcher Umstand in Verbindung mit seiner hohen individuellen Veranlagung zur dramatischen Musik den „Dalibor" zu einem so schönen, harmonischen, vor allem durch seine Einheitlichkeit hervorragenden Werke macht.

Schon in den „Brandenburgern" hatte Smetana mit der alten Eintheilung in Nummern gebrochen, hatte dem Orchester eine hervorragende Rolle zur Erreichung der dramatischen Wirkung zugewiesen und bereits das Leitmotiv stellenweise angebracht.

An diese Stellen der „Brandenburger" schließt die Musik des „Dalibor" an. So hat der erste Liebesgesang der Ludiše in den „Brandenburgern" einen ähnlichen Charakter wie die Liebesscene im Kerker in „Dalibor" u. s. w. Die hier verwendeten Motive sind sämmtlich — die wichtigsten: das Motiv Dalibors, Zdeneks und der Verurtheilung und Befreiung — auf ein Grundthema (G-Moll) zurückzuführen, welches gleich am Beginn des kurzen Vorspieles im Orchester ertönt, so dass sich Smetanas „Dalibor" als seine einheitlichste, die scharf gezeichneten Linien einer bestimmten Physiognomie am ausgeprägtesten tragende dramatische Composition darstellt. Diese Einheitlichkeit wird durch die Anwendung der alten Formen, welche nach der quellenmäßigen Auffassung nur als eine Concession an den herrschenden Kunstgeschmack anzusehen ist, durchaus nicht gestört, weil die Abrundung einer Scene auch im orchestralen und vocalen Theil der Composition, falls sie nur eine sinngemäße ist, den Fortgang einer sonst einheitlichen Orchesterflut nicht zu stören braucht.

Die visionäre Erzählung Miladas von der Ermordung ihres Bruders, die vorzügliche Darstellung ihrer nur durch eine solche musikalische Durchführung glaubwürdig gemachten inneren Wandlung, des Überganges vom Racheburst zur Liebe, in der Gerichtsscene des ersten Actes, die großartige Liebesscene des zweiten Actes sind allein schon Beweis genug, dass wir in Smetana den geborenen dramatischen Componisten und den Meister musikalischer Charakteristik vor uns haben.

Einem Künstler wie Smetana mochte es ein Leichtes sein, aus einem so volksthümlichen Text wie Sabinas „Verkaufte Braut" eine nationale Oper zu schaffen; dass er diese Aufgabe aber auch beim „Dalibor" so ausgezeichnet gelöst, ist bei den Schwächen dieses Librettos umsomehr dem Componisten zum Verdienste anzurechnen und zeigt seine vollkommene Künstlerschaft.

*

Nemo propheta in patria.

Das erstarkende Bewusstsein des böhmischen Volkes hatte den Gedanken angeregt, ein Nationaltheater zu bauen. Das Interimstheater war in einem kleinen, sehr beschränkten Gebäude auf dem Quai in der Nähe der Sophieninsel in Prag untergebracht; im Sommer wurde das dem böhmischen Landestheater gehörige sogenannte Neustädter Theater, ein großer Holzbau hinter dem damaligen „Rossthor", auch zu Vorstellungen der czechischen Bühne benützt. Indessen hatte jener Gedanke feste Form angenommen, so dass es im Jahre 1868 zur Grundsteinlegung kam. Mit der festlichen Begehung dieses Ereignisses hängt die Erstaufführung des „Dalibor" zusammen, welche unter der Leitung des Componisten am 16. Mai 1868 im Neustädter Theater stattfand. Die Première ließ das Publicum kalt; fünf Reprisen — und der „Dalibor" wurde im Theaterarchiv begraben.

Der Componist, der durch seine „Brandenburger" und vor allem durch die „Verkaufte Braut" die schönsten Hoffnungen für sein weiteres Schaffen wachgerufen, hatte diese durch seinen „Dalibor" bitter getäuscht. Er war ein Opfer jenes fürchterlichen Ungeheuers, welches nun auch seine Fangarme nach dem armen Böhmen ausstreckte, des Wagnerianismus, geworden. Er, von dem man für die nationale Oper der Czechen mit Recht die herrlichsten Früchte hätte erwarten können, war schnurstracks dem Erbfeinde derselben in die Arme gelaufen.

Die Wagnerbewegung schlug schon im Jahre 1868 und den darauffolgenden Jahren die höchsten Wogen. Nach der Erstaufführung des „Tristan" (1865) war die Aufführung der „Meistersinger" (1868) in München erfolgt. 1869 und 1870 wurden „Rheingold" und „Die Walküre" aufgeführt. Die Sache der Erbauung eines Kunsttempels in Bayreuth wurde eifrig betrieben. Die Fehden pro und contra Wagner nahmen kein Ende. Der Zukunftsmusikstreit loderte in hellen Flammen. In Prag hatte sich auch schon eine

Gemeinde von Verehrern des deutschen Reformators gebildet, welche seinen Ideen Eingang zu verschaffen suchte und, wo es galt, den conservativen Anhängern der alten Formen, welche diese neuerungssüchtigen Leute vor allem wegen ihrer unnationalen Gesinnung verdächtigten und verketzerten, zuleibe rückte. Die hervorragendste Rolle spielte in dieser Bewegung der Musikästhetiker Ottokar Hostinský (geboren 1847 in Martinoves, zur Zeit noch Professor der Musikästhetik an der Prager czechischen Universität). Seine überaus zahlreichen Aufsätze, welche über dieses Thema an Stelle unklarer Begriffe Licht bringen sollten, legte er in den im Jahre 1869 gegründeten „Hudební Listy" (Musikzeitung) nieder. Der theoretische Streit begann die weitesten Kreise zu interessieren, die Gegensätze wurden immer schärfer, zähes Festhalten an einmal gefassten Vorurtheilen machte eine Überbrückung der Kluft, welche sich zwischen den streitenden Parteien aufgethan hatte, immer schwerer möglich.

Es ist ein Beweis, wie sehr Smetana das Schicksal des „Dalibor" am Herzen lag, dass er im December des Jahres 1870 dieses sein Lieblingswerk zur Benefizvorstellung wählte. Wirklich schien dieser Versuch, der Oper das verdiente Verständnis zu verschaffen, glücken zu wollen, denn sie erwarb dem Meister im Laufe von fünf darauffolgenden Reprisen zahlreiche neue begeisterte Verehrer, konnte sich jedoch bei dem damals herrschenden Kunstgeschmack des großen Publicums nicht auf dem Repertoire behaupten.[1]) Von der conservativen Kritik wurde „Dalibor" als ein ganz unnationales, vollständig im Schlepptau der Wagner'schen Principien gearbeitetes Werk verschrien — als Ultima Thule des Wagner'schen Musikdramas. Auf Seite der Anhänger Smetanas hatte dies eine umso festere Consolodierung der „Partei" zur Folge, die sich schließlich unter dem Titel der Oper als Devise vereinigte und, als die Musikzeitung „Hudební Listy" in die Hände der Gegner übergieng (1873;

[1]) Der damalige Referent der „Hudební Listy" schreibt (allerdings von seinem Standpunkte als Wagnerianer) anlässlich der Besprechung der Oper: „Wenn wir mehrere solcher Gesangskräfte hätten wie Frau Blažek (die damalige Milada) und Benewitz-Mikovà, wenn nicht bei unseren Sängern die bisherige Gesangsmethode der Italiener die herrschende wäre, ungenügende Declamation und häufig primitives schauspielerisches Können, wenn auch das Publicum nicht genährt wäre mit der ungesunden und unvernünftigen Kost operistischer Spielereien und Unsinne — dann wäre es Smetana seinem Genius schuldig, vollständig den Weg der Wahrheit zu betreten und sich offen und allein ohne alle Rücksichten zu den Principien Wagners zu bekennen. Freilich wenn. —"

Redaction des Componisten J. R. Rozkošný, später des Gesangslehrers und Liedercomponisten Franz Pivoda), ein eigenes Organ „Dalibor" zur Vertretung ihrer „Gesinnung" gründete.

Was nun folgt, ist eine traurige Periode in der Lebensgeschichte Smetanas und ein trauriger Gährungsprocess in der Musikgeschichte Böhmens. Wie zwei Heerlager standen einander die feindlichen Parteien gegenüber. Die Vertheidiger der nationalen, slavischen Musik gegen das Eindringen und Überhandnehmen der Fremdherrschaft alles dessen, was irgend im Geruche Wagner'scher Reformbestrebungen stand, auf der einen Seite — die verketzerten Irrlehrer, welche durch Wort und That die Anwendung der von dem deutschen Reformator aufgestellten Principien in nationalem Sinne für möglich und geeignet hielten, der böhmischen Oper im modernen Kunstleben eine Zukunft zu verschaffen, auf der anderen Seite, unter ihnen Smetana, der erste Kapellmeister der böhmischen Bühne, der am ehesten veranlagt war, den Theorien seiner Partei durch seine Compositionen praktische Geltung zu verschaffen, sich aber an den Polemiken selbst nicht betheiligte.

Der Hauptvorwurf, den die Gegner Smetanas ihm machten, war der, dass er in dem fremden, nur dem deutschen reflectierenden Geiste zugesicht stehenden Declamationsstil Wagners sein Vorbild suche, während es Aufgabe eines slavischen Componisten sei, den Schatz des einheimischen Volksliedes zur Composition zu verwerten, aus diesem kostbaren Erz das gediegene Metall zu gewinnen, und wie ihre Phrasen sonst noch lauteten.

Folgerichtig hätten die Anhänger dieser Seligmachungstheorie der böhmischen Musik die Oper als ein in der böhmischen (scil. nationalen) Kunst unmögliches oder nicht in sie hineinpassendes Genre verwerfen müssen, und das hieße jeglicher Entwicklung der böhmischen Oper im vorhinein die Adern unterbinden. Das haben sie denn auch in Bezug auf die ernste Oper wirklich gethan, da sie neben Opern wie die „Verkaufte Braut", Blodeks „V studni" (Im Brunnen) u. a., also Werken leichteren Genres, zu denen zur Noth das Volkslied hinreichen konnte, nur volksthümlichen Opern primitivsten Inhaltes (Hřimalýs „Zakletý princ" [Der verwunschene Prinz], Rozkošnýs „Svatojánské proudy" [St. Johannes-Stromschnellen] &c.) eine Existenzberechtigung in der nationalen Kunst zusprachen. Da nun ein hochdramatischer Stoff wie der Conflict im „Dalibor" keinen denkenden Componisten zu einer Compositionsweise mit Anlehnung an das schlichte

Volkslied anregen konnte, musste ihnen nothwendig Smetanas „Dalibor" unnational und fremd erscheinen. Dass aber der Componist einer tragischen Oper, wenn er auch ein oder das andere Motiv aus dem Born der Volksweise schöpft, dasselbe durch seine Kunst (thematische Arbeit, Polyphonie) in compliciertere Erscheinungsformen umgestalten muss, ist diesen Herren entgangen, weil sie aus dem Begriffe des Nationalen starrköpfig das Künstlerische ausschieden, die nationale Oper auf ein bestimmtes Genre in ihrer Entwicklung einschränken wollten.

Zieht man hierzu noch die im Eingange der Besprechung der „Dalibor"-Musik citierte Ansicht Hartmanns, mit ihm der jetzigen deutschen Kritik, wonach Smetana geradezu in Gegensatz zu Richard Wagner gestellt und seine Werke als ein Remedium sanans gegen das Überhandnehmen der Reflexion, des vernunftmäßigen, philosophischen Elementes auf Kosten der rein musikalischen Schönheit im modernen Musikdrama empfohlen werden, in Betracht, so kann das Urtheil über jene Partei nur ein verdammendes sein.

Blicken wir auf die Thätigkeit Smetanas in dieser Periode zurück, so sind von Vocalcompositionen anzuführen der Männerchor „Rolnická" (Bauernlied) aus dem Jahre 1868, Text von F. Trnobranský, die Cantate für gemischten Chor „Česká píseň" (Böhmisches Lied), Text von Jan z Hvězdy (Johann Heinrich Marek), ursprünglich (1868) mit Pianoforte- und Harmoniumbegleitung, später (1878) mit Orchesterbegleitung versehen, und ein „Festchor" für Männerstimmen, Text von E. Züngel, 1870 componiert, hingegen von Orchestercompositionen die „Festouverture in C-Dur", 1868 componiert und bei der Erstaufführung des „Dalibor" zum erstenmale gespielt, was auch von der Orchesterpièce „Libušin sond" (Libušas Gericht), die Smetana zu einem bei jener Festvorstellung dargestellten lebenden Bilde geschrieben hatte, gilt. Der Schwerpunkt seines Schaffens lag aber in einer großen musikdramatischen Composition.

❦

„Libuša".

Wagner war Revolutionär. Je größer die Hindernisse waren, die sich ihm auf seinem Wege nach dem hohen Ziele, das er sich mit dem unbändigen Ehrgeiz eines Genies gesetzt hatte und mit der Zähigkeit eines Deutschen verfolgte, entgegenthürmten, desto mehr wuchs seine

gigantische Kraft, sie zu überwinden. Smetanas Charakter ist viel bescheidener, wie seine Thätigkeit eine viel ruhigere ist, galt es ihm ja nicht, zu zerstören und zu zertrümmern, um an Stelle des in Schutt geworfenen Gebäudes den hehren Tempel eigener Kunst zu errichten, sondern nur aus den spärlichen Werksteinen, die da wirr umherlagen, seinem Volke den Bau einer heimischen Kunst von Grund auf emporzuführen. Er betheiligte sich an den wüthenden Polemiken gar nicht, ließ durch andere seinen Standpunkt theoretisch vertreten und arbeitete selbst im Stillen an seinem Werke. Streitsucht lag nicht in seiner Natur, im Gegentheile, die übergroße Empfindlichkeit, mit der er jeder Demüthigung begegnete, machte ihn scheu und schüchtern. Man könnte meinen, dass eine gewisse Energielosigkeit sich seines Geistes bemächtigt hatte, dass er es vorzog, sich passiv zu verhalten, wenn nicht sein unermüdliches Weiterwirken Beweis genug für das energische Festhalten an seinen Grundsätzen wäre. Wer mitten in diesem Kriege der Federn und Tintenfässer den Muth hatte, auf eine künftige bessere Zeit seine Hoffnung zu setzen, und, während draußen der Kampf tobte, in seiner Stube an der Verwirklichung seines musikdramatischen Ideals arbeiten konnte, ist keiner von denen, die sich durch ein paar Schreier gleich aus dem Felde schlagen lassen. Im Gegentheile, Smetana, dem für die „Verkaufte Braut" „Figaros Hochzeit" zum Vorbilde gedient hatte, der den „Dalibor" so componiert hatte, dass es darin „von Melodien in der alten Form wimmelte", wurde nun ein eingefleischter „Zukunftsmusiker". Während Wagner für das Gegenwärtigwerden seiner Musik unaufhörlich fieberhaft thätig war, schon dadurch, dass er von Beiträgen der Gebildeten aller Nationen eine für die Aufführung seiner Kunstwerke eigens geschaffene Kunstanstalt gründete, schrieb Smetana an der Partitur eines Werkes, dessen Aufführung kaum in absehbarer Ferne zu erwarten stand, schon weil es an einer geeigneten Kunststätte zu dessen Verkörperung fehlte, und weil es eine derartige Wandlung in der Gesinnung und im Geschmacke des Publicums voraussetzte, die noch schwerer denkbar war als die Herstellung einer auf der Höhe seiner Anforderungen stehenden Bühne. Smetana schrieb seine „Libuša" für ein Zukunftspublicum. Die Arbeit vollendete er im Jahre 1872. Die Ouverture (Partitur und vierhändiger Clavierauszug) erschien schon 1875 und wurde in Concerten gespielt. Sonst wurde der Einblick in die Partitur der Oper nur den vertrautesten Freunden des Componisten gestattet.

Das Libretto der „Festoper“, von Wenzig ursprünglich deutsch verfasst und wie das „Dalibors“ von Erwin Spindler erst ins Böhmische übersetzt, hat den Zweck, eine ruhmreiche Episode aus der böhmischen Sage zu einem Festspiel, das zur Weihe von nationalen Feiertagen verwendet werden soll, zu gestalten. Schon die Wahl des Stoffes, in welchem die Eheschließung Libušas mit Přemysl, also die Begründung des Přemyslidengeschlechtes zur Darstellung gebracht wird, ist eine zu jenem Zwecke durchaus geeignete. Es ist dies ein poetisch so verlockender Stoff, dass schon mehrfache Bearbeitungen desselben eitens deutscher und czechischer Dichter versucht wurden, so in einem Drama von Grillparzer und einem von Josef V. Frič.

Das Festspiel zerfällt in drei Theile: Libušas Gericht, Libušas Vermählung und Libušas Prophezeiung.

Der erste Act enthält die Exposition, in welcher die Veranlassung des Entschlusses, sich zu vermählen, dargestellt wird. Libuša soll in einem zwischen den Brüdern Chrudoš und Šťáhlav entstandenen Zwist Richterin sein; ihr Urtheil wird aber von dem rauhen Chrudoš, der sich nicht von einem Weibe richten und beherrschen lassen will, mit verächtlichen Schmähungen zurückgewiesen.

Der zweite Act enthält in der ersten Scene die Aufhebung der Feindschaft zwischen den beiden Brüdern. Krasava, ein Mädchen am Hofe Libušas, hatte den Streit veranlasst, da sie, von Chrudoš, den sie liebte, verschmäht, zum Scheine seinem Bruder ihre Liebe schenkte. Chrudoš lässt sich bei dem Grabhügel seines Vaters von Krasava besänftigen und versöhnt sich mit ihr und seinem Bruder. Hiermit ist der eigentliche dramatische Conflict erledigt; es erübrigt nur noch, der beleidigten Fürstin Genugthuung für die ihr von Chrudoš angethane Beschimpfung zu verschaffen.

Der letzte Act bringt die Versöhnung Libušas mit Chrudoš, der Krasava zuliebe sein stolzes Haupt vor Přemysl beugt, und als Abschluss die Weissagung Libušas, welche in hellsehender Ekstase die glorreiche Zukunft des Volkes, die dem Zuschauer durch Tableaus näher gerückt wird, schaut.

❦

Wenn etwas die Behauptung erhärten kann, dass der das Festhalten an bestimmten alten Formen aufgebende (noch immer nicht die Formlosigkeit proclamierende) Declamationsstil die Schönheit und Anmuth der Musik nicht aufzuheben braucht, ja mit ihr gar nicht in Widerspruch treten will, dass ferner der Stil Wagners,

wenn auch alle seine Principien angewandt werden, die Bethätigung einer vollen Individualität bei dem betreffenden Componisten, also auch der Nationalität der Musik nicht beeinträchtigt, so ist die Musik Smetanas zur „Libuša" der sprechendste Beweis hiefür. Dass jemand (in den Jahren 1871 und 1872) den Declamationsstil Wagners, das Ergebnis von dessen reformatorischer Thätigkeit, sich so voll und ganz zueigen machte und auf Basis desselben in seiner individuellen Weise ein Werk schuf, das sich dem Besten, was Wagner geleistet, würdig an die Seite stellen lässt — davon ist Smetanas „Libuša" das einzige Beispiel.

Mit dem Misserfolge des „Dalibor" und dem darauffolgenden Zukunftsmusikstreit war für Smetana die letzte Rücksicht gefallen. Er brauchte nun nicht mehr entgegen seiner besseren Überzeugung an den Geschmack des Publicums Concessionen zu machen, er brauchte nicht in jenem unglückseligen Dualismus zu schreiben, zu welchem ihn kleinliche Rücksichten gezwungen hatten, er konnte vollkommen das Ideal, das er im Herzen trug, verkörpern. Die Musik zur „Libuša" ist demnach als seine eigenste, fortgeschrittenste Composition auf dem Gebiete des Musikdramas zu betrachten, als die Incarnation der Vorstellung Smetanas von einem böhmischen Musikdrama, allerdings von einem solchen, dessen festlicher Charakter das Aufwühlen der menschlichen Leidenschaften ausschließt. Darauf bezieht sich der noch im Jahre 1882 geäußerte Wunsch Smetanas, dass er dem böhmischen Theater noch zwei Opern (nach der „Teufelsmauer") hinterlassen möchte: eine komische, „in welcher die ganze Technik der Gesangskunst herrschen soll", und eine seriöse Oper, „im Verhältnisse zu welcher ‚Libuša' ein bloßer anfängerhafter Versuch wäre".

Wir wissen, dass Smetanas „Dalibor" zwischen den alten Formen und dem Declamationsstil schwankt. In letzterer Beziehung ist auch der „Dalibor" noch beiweitem nicht tadellos. Der Fortschritt betreffs der Richtigkeit der Declamation in der „Libuša" ist dem gegenüber ein überraschend großer. Dass Smetana, in dessen Glaubensbekenntnis die richtige Declamation einer der ersten Artikel sein musste, nach langem Umhertappen den richtigen Weg zur Erreichung des Zieles fand, ist nicht zum wenigsten das Verdienst der böhmischen Schriftstellerin Eliška Krásnohorská. Diese Dame, mit welcher später Smetana eine innige Freundschaft schloss, hatte sich bereits als Textdichterin versucht, auch das Verhältnis des Librettisten

zum Componisten[1]) sowie die musikalische Declamation für die czechische Sprache[2]) beleuchtet, wobei sie die Fehlerhaftigkeit der Declamation so ziemlich aller damaligen Componisten (Smetana mitgerechnet) ausstellte und ihnen den richtigen Weg der Wortbetonung und Prosodie wies. Sie gab die praktische Anleitung zu dem, was Hostinský schon früher vom theoretischen Standpunkte als die Hauptsache betont hatte, zur richtigen Declamation. In dem Rhythmus des richtig gesprochenen (declamierten) Wortes liege schon ein Stück nationaler Musik, welche die Grundlage der (unendlichen) Melodie der (im Declamationsstil gehaltenen) Oper bilden soll.
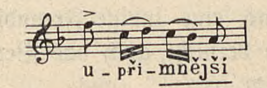
Das Charakteristische für die Sprache, das, was ihren Rhythmus bestimmt, ist Accent und Quantität; was den Rhythmus der czechischen Sprache vor allem von dem der deutschen unterscheidet, ist das Princip der Accentuierung jedes Wortes auf der ersten Silbe (Trochäus und Daktylus) ohne Rücksicht auf die Quantität, so dass z. B. Wörter, in denen auf eine kurze betonte Silbe eine oder zwei lange unbetonte Silben folgen, im Czechischen ebenso häufig sind als im Deutschen selten.

Der Rhythmus ist die Grundlage der Melodie. Die Begleitung muss die Eigenthümlichkeiten der Melodien unterstützen und heben (Figuration), welche dem Charakter der Figur entsprechend harmonisiert werden soll. Das ist der Weg, auf welchem Wagner zu seinem Declamationsstil gelangte, die Grundlage der Deutschheit seiner Werke; das ist der Weg, auf dem Smetana zu einem eigenen Stil sich emporarbeitete, weil er zum Ausgangspunkt den Rhythmus der Muttersprache wählte.[3]) Dass er dabei in Volksscenen, an idyllischen

[1]) Hudební Listy, 1870: Český básník a hudební drama (Der czechische Dichter und das Musikdrama).

[2]) Hudební Listy, 1871: O české deklamaci hudební (Von der musikalischen Declamation in der czechischen Sprache).

[3]) So ahmt Smetana, um bei dem oben angeführten Beispiel zu bleiben, die unbetonten, in der Aussprache lang gedehnten letzten Silben musikalisch dadurch nach, dass er sie im Recitativ mit zwei miteinander verbundenen Tönen versieht, welche je nach Bedarf melodisch steigen oder fallen. So ist z. B. das viersilbige Wort „upřimnější" auf der ersten Silbe betont, gibt also folgendes prosodisches Schema: ŭ-přī-mnější. Wir finden es im „Kuss" in der Spottpolka folgendermaßen musikalisch verwertet:



Stellen ꝛc. das Volkslied zum Muster wählte, kann nur dazu beitragen, der Musik ein echt nationales Gepräge zu geben; dieses aber durchaus für die einzige Grundlage der Composition zu erklären, ist ein höchst beschränkter Standpunkt.

Um aus dem, was ihm Handlung und Situation, was ihm die Worte der declamierenden Personen bieten, ein dramatisch wirksames Ganzes zu machen, muss der Componist sich bemühen, immer richtig zu charakterisieren (vor allem durch das Leitmotiv) und das, was ihm aus dem Quell seiner originalen Invention sich bietet, zu möglichster Eindringlichkeit (durch reiche, effectvolle Instrumentierung, Anwendung aller Mittel der modernen Polyphonie) zu steigern.

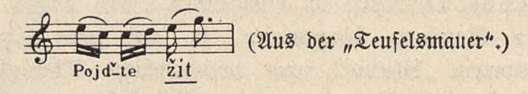
Dieser Gedankengang, in dem alle charakteristischen Merkmale der Musik Smetanas summarisch angedeutet sind, führte zu einem Werke wie „Libuša", dem Urbild eines czechischen Musikdramas.

„Libuša" beginnt mit einem Vorspiel (Prélude), das die Hauptmotive der ganzen Oper zusammenstellt und jene Feierstimmung, mit der man das Festspiel anhören soll, vorbereitet. Das erste Motiv, etwa die richterliche Würde Libušas darstellend, ist schon aus feierlichen Fanfarenklängen gebildet[1]) und zeigt, wie viel Smetana von Wagner in der Behandlung der Blechinstrumente gelernt hat. Dann folgt das ruhige, sanfte Motiv Libušas, das sie als Weib charakterisiert, schmiegsam und veränderlich. Das dritte Motiv ist der Ausdruck des herrlichen, männlichen Charakters Přemysls und feiert in dem Vorspiel seine Vermählung mit dem Motiv Libušas.

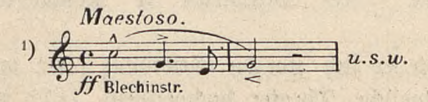
In der Oper selbst erscheint noch das rauhe Motiv des widerspenstigen Chrudoš, das Motiv des Šťáhlav, welches diesen als einen milderen, nachgiebigen Charakter bezeichnet, im ersten Act; das Liebesmotiv des Chrudoš, in allen möglichen Veränderungen sich wiederholend, leidenschaftlich und unstet, das ernste, strenge Motiv, welches an den Grabhügel des Vaters mahnt, im zweiten Act, dessen zweite

---

Sehr häufig findet sich folgende musikalische Zerdehnung der letzten Silbe:



(Aus der „Teufelsmauer".)

1) 

u. s. w.

Scene ganz besonders als eine herrliche Idylle voll musikalischer Schönheiten, in der das Landleben Přemysls geschildert wird, hervorragt. Sein herrliches Motiv, das ihn als Helden, sein Liebesmotiv, das ihn als liebenden Mann charakterisiert, die Tonmalerei, durch welche die Schönheit der ihn umgebenden Natur (Gesang an die Linden) anschaulich gemacht wird, sind die Vorboten der prächtigen Symphonien Smetanas. Nun erschallt Pferdegetrappel; Libušas Botschaft verkündet dem schlichten Edelmann die Berufung auf den Herzogsstuhl, worauf sein tiefsinniger Abschied von Haus und Hof ertönt; den Abschluss bildet der mächtige Jubelchor des Volkes, von dem jeder Takt den Componisten der „Verkauften Braut" verräth.

Im Vorspiel zum dritten Act und in dem Ensemble, mit welchem derselbe eingeleitet wird, schildert die Musik die Feierstimmung des Hochzeitstages.

Den Schluss bildet die Überwindung des störrischen Chrudoš durch die Überredungskunst seiner geliebten Krasava, worauf der Einzug und die Begrüßung Přemysls auf dem Vyšehrad erfolgen. Die Freude über die glückliche Beilegung des Streites mit Chrudoš, der nach kurzem Widerstand (sein wildes Motiv, das früher in den Posaunen ertönte, erscheint nun gedämpft in den Streichinstrumenten und wird nach und nach von dem siegenden Motiv der Macht Libušas überragt) sein Haupt vor dem Herrscherpaar beugt, der allgemeine Jubel des Volkes über die glanzvolle Vereinigung finden in dem großen Ensemble („Skončen je svár" = Geendigt ist der Zwist) gewaltigen Ausdruck. Das Festspiel endet mit dem prophetischen Ausblick Libušas in die Zukunft der czechischen Nation, während der Zuschauer lebende Bilder aus der Vergangenheit an sich vorüberziehen sieht.

❦

Smetanas Taubheit.

Im Laufe der bisherigen Darstellung wurde auch gelegentlich auf Smetanas Thätigkeit im öffentlichen Leben Prags, vor allem in musikalischen Vereinen hingewiesen, so auf seine Chormeisterschaft im Gesangsverein „Hlahol", seine verdienstliche Thätigkeit im Kunstverein „Umělecká Beseda", sein Mitwirken in Kammermusikconcerten 2c.

Im Jahre 1869 machte er sich um die Gründung einer dramatischen Schule für das böhmische Theater hochverdient. 1873 wurde

ihm die Leitung der neugegründeten Opernschule der böhmischen Bühne anvertraut. In demselben Jahre betheiligte er sich an der Gründung der Gesellschaft „Philharmonie", deren Concerte er abwechselnd mit Slanský, dem damaligen ersten Kapellmeister des Prager deutschen Theaters, dirigierte (1869 bis 1874).

Seine Thätigkeit als erster Kapellmeister der böhmischen Bühne, deren artistischer Leiter er war, konnte seinen Gegnern in musikalischen Dingen auf die Dauer nicht angenehm sein. Er selbst gab oft durch die Hartnäckigkeit, mit der er in Kunstsachen auf der Durchführung seines Willens beharrte, Anlass zu Streitigkeiten und Krisen, die nur mit Mühe zugunsten seiner Stellung beigelegt wurden. Alle Misszustände und Fehler, welche dem Institute anhafteten, wurden dem artistischen Leiter und ersten Kapellmeister, dessen Sympathien für den fremden Wagnerianismus ja bekannt waren, zum Vorwurf gemacht.

So kam auch eine Zeit, wo man in Prag Unterschriften für Adressen sammelte, in welchen die Theaterleitung um „sofortige Beseitigung des unfähigen Kapellmeisters Smetana" ersucht wurde. Diesen Bestrebungen kam ein schreckliches Unglück zuhilfe, das den fünfzigjährigen Mann traf.

Seine schwächliche Constitution einerseits, seine feine Empfindlichkeit andererseits brachten eine hochgradige Nervosität mit sich, die zu der bedauerlichen Katastrophe in seinem Leben führte. Seit frühester Jugend mit unermüdlichem Fleiß und pedantischer Sorgfalt, wie seine mit musterhafter Reinlichkeit, ohne Striche und deutlich geschriebenen Partituren beweisen, als Componist thätig, ausschließlich mit dem Studieren, Spielen und Dirigieren der schwierigsten Musikwerke beschäftigt, konnte er seinem schwachen Organismus nicht die nöthige Ruhe vergönnen. Sosehr er auch jeden Streit vermied, so wenig er gewillt war, sich die verdiente Anerkennung von den Zeitgenossen zu erbetteln, musste er doch die demüthigenden Angriffe gegen seine Kunstrichtung, gegen seine Werke, gegen seine Person umso schmerzlicher empfinden. In letzter Zeit war die Erregbarkeit seiner Nerven so groß, dass er die oft recht stürmischen Sitzungen des Theaterausschusses, sobald ein heftiges Wort fiel, sofort zu verlassen sich anschickte. Als er einst als Chormeister des „Hlahol" bei der Probe einen seiner Männerchöre dirigierte und ein Sänger infolge Anwandlung von Muthwillen die Töne einer Kindertrompete nachahmte, legte Smetana erbleichend — so erzählt V. V. Zelený —

den Taktstock weg und fragte mit beengter Stimme: „Um Gotteswillen, meine Herren, wer ist hier gegen mich? Was haben Sie gegen meine Composition?" Lange dauerte es, bevor ihn der Schuldige reuevoll flehend davon überzeugte, dass es sich nicht um eine Demonstration, sondern eine von muthwilliger Laune eingegebene Albernheit handle, und ihn veranlasste, vom beabsichtigten Weggehen abzustehen.

Dass er bei einer solchen Empfindlichkeit nicht verzagte und gerade in der schwersten Zeit an dem herrlichen Werk „Libuša", welches von der größten Hoffnungsfreudigkeit für die Zukunft seines Volkes durchweht ist, arbeiten konnte, ist eben ein Beweis seiner Energie in Kunstsachen, die ihn selbstbewusst, unbekümmert um das rohe Treiben um ihn her, den eigenen Weg gehen ließ.

Über die Entstehung seiner Ohrenkrankheit, welche sich auf eine gerade für den Componisten so unglückliche Weise aus der krankhaften Überreizung seiner Nerven entwickelte, lassen wir hier Smetana sich selbst in einem Briefe äußern, den er im Jahre 1881 an den englischen Musiker J. Finch Thorne in Erwiderung von dessen theilnehmender Zuschrift gerichtet hatte.[1])

„Hochgeehrter Herr!

Ihre Theilnahme an meinem unseligen Zustand, welcher Sie in dem Schreiben vom 24. October 1881 Ausdruck gegeben haben, hat mich tief gerührt, und ich bin bereit, Ihnen Näheres über denselben mitzutheilen.

Vor sieben Jahren begann ich allmählich taub zu werden. Nach einem Halskatarrh, der mehrere Wochen dauerte, bemerkte ich im rechten Ohr ein leises Pfeifen, untertags nur zeitweilig, abends dagegen mehr und ganz kurz. Als die Halsschmerzen aufgehört hatten und ich wieder gesund war, stellte sich das Pfeifen von neuem und zwar intensiver ein und dauerte länger — wie die Ärzte sich ausdrücken: ein Gemisch von verschiedenartigen, wechselnden objectiven Tonempfindungen. Als sich im Sommer, im Juli, noch ein ziemlich unangenehmes Sausen und Pfeifen allabendlich hinzugesellte und zwar in den höchsten Tönen (As-Dur Sextaccord — vierfach gestrichene Octav) und sich täglich mit großer Intensität wiederholte,

---

[1]) Das deutsche Original dieses Briefes, welchen J. V. Sládek ins Englische übersetzte und an Thorne sandte, befindet sich im Besitz des Dichters J. V. Sládek, der es mir jedoch nicht zur Verfügung stellen konnte, so dass ich den Brief aus einer czechischen Veröffentlichung übersetzen musste.

gieng ich endlich zu einem Arzt, dem Professor Dr. Zoufal,[1]) auf die Klinik für Ohrenkrankheiten. Dr. Zoufal fand, dass auch das linke Ohr in Mitleidenschaft gezogen sei, obwohl ich auf dem linken Ohr ohne Pfeifen und Sausen ganz gut hörte. Ich unterzog mich einer Cur mit Hilfe eines in die Nase eingeführten Katheters, wodurch Luft in das Innere des Ohres geleitet wurde. Unterdessen musste ich meine Thätigkeit als Kapellmeister auf das geringste Maß einschränken, denn es gab Tage, an welchen mir alle Stimmen und alle Octaven falsch und wirr durcheinander klangen. Im October verlor ich das Gehör auf dem rechten Ohr vollständig. Auf dem linken Ohr jedoch, welches zwar auch schon krank war, aber mich doch deutlich und vernehmlich hören ließ, verlor ich das Gehör am 20. October desselben Jahres 1874 früh morgens plötzlich mit einemmale. Tagszuvor hatte mich eine Oper so unterhalten und gefreut, dass ich, nachdem ich vom fünften Act nach Hause zurückgekehrt war, fast noch ein Stündchen lang am Clavier phantasierte. — Am nächsten Morgen war ich auf dem linken und rechten Ohr vollständig taub und bin es bis heute noch. Das ist die Entstehung der Taubheit.

Jetzt die Frage: Was ist die Ursache? — Bis heute ist die Ursache unbekannt, denn alle Mittel, die man mit Rücksicht auf die verschiedensten möglichen Ursachen anwandte, nützten nichts, noch verringerten sie das Übel, noch offenbarten sie die Ursache desselben. Ich zog die berühmtesten Ärzte Deutschlands und Österreichs zurathe und unterzog mich allen möglichen Heilproceduren. Endlich wurde es als unheilbare Lähmung der Gehörnerven erklärt. Ich war, als ich taub wurde, 50 Jahre alt, nun bin ich schon 7 Jahre taub.

Das heftige Sausen und Brausen im Kopf, als stände ich unter einem großen Wasserfall, blieb bis heute und dauert Tag und Nacht ohne Unterbrechung, stärker, wenn der Geist thätig ist, schwächer bei ruhiger Gemüthsstimmung, fort. Beim Componieren wird das Sausen heftiger. Ich höre absolut nichts, nicht einmal meine eigene Stimme. Schneidende, schrille Töne, wie z. B. das Schreien eines Kindes, das Bellen eines Hündchens, oder wenn ein Gegenstand auf die Erde geworfen wird, höre ich als hohes Pfeifen ganz gut, kann jedoch nicht unterscheiden, was der Klang bedeutet, und wovon er herrührt?! Das alles wie auch Menschenstimmen höre ich, wenn Schallrohre und Kautschukröhren angewandt werden, bloß mit dem linken Ohr, aber

[1]) In Prag.

unterscheiden kann ich nichts. Sprechen kann man mit mir nicht. Mein eigenes Clavierspiel höre ich ideal, nicht in Wirklichkeit. Das Spiel anderer zu hören, mag es auch ein ganzes Orchester in der Oper oder im Concert sein, ist jetzt für mein Ohr etwas Unmögliches! Nur einen heftigen Aufschrei einer Kinder- oder Weiberstimme in unmittelbarer Nähe nimmt mein linkes Ohr wahr, erkennt aber nicht, was es war. Das rechte Ohr ist für mich ganz todt!

Ich glaube nicht, dass eine Besserung möglich wäre; denkbar wäre sie beim linken Ohr, welches, wie ich schon geschildert habe, mehrere Monate später und über Nacht taub ward. Schmerzen im Ohr habe ich nicht; das Trommelfell ist gesund und elastisch. Alle Ärzte stimmen darin überein, dass meine Krankheit keine der bekannten Ohrenkrankheiten ist, sondern etwas anderes, vielleicht eine Lähmung des Nervs und des Labyrinthes.

Und so bin ich allerdings fest entschlossen, mein trauriges Los bis zum letzten Augenblick männlich und ruhig zu ertragen.

Noch einmal vielen und herzlichen Dank für Ihre Theilnahme! Mit dem Ausdruck meiner Achtung und Wertschätzung

Ihr ganz ergebener

Friedrich Smetana.

Jabkenitz bei Loučeň, 11. December 1881."

❦

„Die beiden Witwen."

In die Zeit seiner beginnenden Nervenkrankheit, noch bevor dieselbe in ein für den Componisten so trauriges Stadium getreten war, fällt die Composition einer lieblichen, anmuthigen Schöpfung des Meisters, der Oper „Die beiden Witwen" (1873 bis 15. Jänner 1874).

Das Sujet des Textes zu dieser Oper ist einem französischen Lustspiel Mallefilles gleichen Titels entnommen. Die Bearbeitung desselben als Operntext unter Localisierung der Handlung rührt von Emanuel Züngel, welcher den Text der „Verkauften Braut" ins Deutsche übertragen hat, her.

Zwei Witwen treten auf, die eine, Agnes, sentimental angelegt, verschlossen, scheu; die andere, ihre Cousine Karoline, lebhaft, schalkhaft und espritvoll. Agnes wird von dem nachbarlichen Gutsherrn Podhajský gesehen und verehrt, auch er hat ihr Gefallen erregt, doch hütet sie sich, ihre

Cousine etwas davon merken zu lassen. Podhajský wildert auf dem Grund der Gutsbesitzerin Karoline und lässt sich mit Vergnügen von dem von ihr selbst hierzu beauftragten Heger Mumlal gefangen nehmen und den Damen vorführen. In übermüthiger Laune veranstaltet Karoline eine parodierende Gerichtssitzung, bei welcher der junge Herr Podhajský dazu verurtheilt wird, den jungen Damen auf dem Schlosse als Gefangener Gesellschaft zu leisten; sie zwingt Agnes, welche ihre Liebe der Cousine zu verheimlichen sucht und auch der Liebeserklärung Ladislavs (Podhajskýs) gegenüber sich ablehnend verhält, indem sie, mit Ladislav kokettierend, die Eifersucht der Agnes erregt und ihn in echt französischer Manier derart in ihre Netze verwickelt, dass auch er mit dem Geständnis seiner Liebe zu Agnes herausrücken muss, dazu, Farbe zu bekennen, und macht die beiden Leutchen zu einem glückstrahlenden Brautpaar.

Smetana hatte nach Vollendung der „Libuša" die Composition dieses Librettos mit Eifer in Angriff genommen. Die wachsende Popularität der „Verkauften Braut", welche auch von seinen Gegnern als Urbild einer böhmischen Oper anerkannt wurde, mochte ihn in der Meinung befestigt haben, dass, wenn auch das Publicum für Schöpfungen seriöser Art derzeit noch unreif und unempfänglich sei, seine Thätigkeit wenigstens im komischen Genre auch schon für die damalige Zeit etwas Erspriessliches hervorbringen könne. Daher bedeuten die „Beiden Witwen" einen Schritt weiter in einer anderen Richtung des Schaffens Smetanas, als in welcher es sich mit „Dalibor" und „Libuša" bewegt hatte, eine Fortsetzung der Linie, welche, von der „Verkauften Braut" ausgehend, die Opern „Die beiden Witwen", „Der Kuss", „Das Geheimnis" miteinander verbindet und mit der „Teufelsmauer" endigt.

Wenn nun auch die „Dvě vdovy" als komische Oper an die „Verkaufte Braut" anschließen, so war Smetana nicht der Mann dazu, die Wünsche jener, die eine zweite „Prodaná nevěsta" von ihm erwarteten und forderten, auf eine solche Weise zu erfüllen, dass dadurch der freien Entwicklung seiner Individualität die Flügel gestutzt werden könnten, mit einem Wort, dass er sich selber nachahmen würde. Daran musste ihn schon sein fortschrittlicher musikalischer Standpunkt, auf den er sich seiner Überzeugung nach, wenn auch nicht mit solcher Strenge wie ernsten Stoffen gegenüber, auch der komischen Oper gegenüber stellte, und die Beschaffenheit des Librettos selbst hindern.

Der Text heischt aber die Form der französischen Conversationsoper Aubers: Arien, Duette rc., unterbrochen vom gesprochenen

Dialog. Die Wahl des gesprochenen Dialoges bei einer so modernen Auffassung der Oper, wie sie Smetana besaß, nach einem solchen Werke wie „Libuša" zeigt eine merkwürdige Resignation und Nachgiebigkeit dem Publicum gegenüber, die sich übrigens daraus erklärt, dass Smetana, von dem seitdem „Dalibor" (1868) auf der czechischen Bühne nichts Neues mehr zu sehen war, doch den Leuten eine Bereicherung des heimischen Repertoires bieten wollte und wie schon bei der „Verkauften Braut", auf ein an lyrischen Stellen wenig reiches Libretto angewiesen, es vorzog, die unlyrischen Stellen lieber sprechen zu lassen als etwas Unmusikalisches zu componieren.

Dieser Anschauung widerspricht auch die nachträgliche Ersetzung des Dialoges durch das Recitativ nicht, weil dieses nur ein Nothbehelf war, das in neueren Opern schon ungebräuchliche, noch dazu durch die mangelhafte Vortragskunst so vieler Sänger verhasst gewordene Sprechen in der Oper zu vermeiden, ohne dass es Smetana je eingefallen wäre, die Einfügung des Recitatives als Composition oder gar Stil zu betrachten.

Die Kunst Smetanas hatte Gelegenheit, bei der Wahl eines solchen Stoffes sich von einer neuen Seite zu bewähren, denn dass die Conversationsscenen in den „Beiden Witwen" nicht im volksthümlich-schlichten Ton gehalten, nicht national gefärbt werden konnten, ist selbstverständlich. Nur Mumlal, der biedere, ferngesunde Heger, konnte etwas von den Farben, mit denen die rothbackigen Bewohner des Dorfes, in welchem Mařenka verkauft wurde, gemalt worden, vertragen. Vollends kommt das volksthümliche Element in den Chören des Landvolkes und der Tanzmusik zu dem in die Oper eingefügten Erntefest auf dem Gute Karolinens zum Durchbruch wieder eine Concession an den Geschmack des Publicums.

Die Musik der „Beiden Witwen" ist eine Lustspielmusik voll Pikanterie, technischer Feinheit, Anmuth und Eleganz. Den geistvollen Musikdramatiker zeigt die Anwendung der modernen Polyphonie, z. B. die melodramatisch componierte Stelle, in welcher Podhajský den Inhalt seines Liebesbriefes berichtet. Die Musik erinnert überhaupt in Rhythmik und Melodik an das Lied Schumanns und Mendelssohns. Die große Arie der Agnes im zweiten Act schlägt aus dieser Art ins Hochdramatische, fast Tragische über. Von der Anwendung der Wagner'schen Principien kann nur in Details die Rede sein, soferne überhaupt eine solide musikalische Mache immer gleich dem Einfluss Wagners zuzuschreiben ist. Auffallend und schwer zu erklären ist ein

ziemlicher Rückschritt in der Declamation. Da eine nachträgliche durchgreifende Verbesserung der Declamation in der „Libuša", die schon im Jahre 1872, also vor den „Beiden Witwen" hat im Wesen bestehen müssen, denn doch durch nichts verbürgt ist,[1]) hat man anzunehmen, dass sich Smetana einer komischen Oper älteren Stils gegenüber nicht sonderlich bemühte, seine Principien durchaus anzuwenden (der schon erwähnte „liberalere Standpunkt"), wie mir überhaupt die „Beiden Witwen" trotz aller musikalischen Schönheiten, die sie über die Mittelmäßigkeit erheben, als eine ad captandam benevolentiam des Publicums vom Herrn Ersten Kapellmeister, der doch naturgemäß nicht alle Werke für die Schreibtischlade schreiben konnte, componierte Oper erscheinen.

Da sich ferner in dieser komischen Oper zwei Stilarten, die Compositionsweise der französischen Oper, auf die Basis moderner (deutscher) Melodik gestellt, mit dem volksthümlichen (Smetana-)Stil vereinigen, fehlt den „Beiden Witwen" jene individuelle Physiognomie, jene Einheit des Stiles, die wir am „Dalibor" zu rühmen Gelegenheit gefunden. Dennoch ist diese Oper in ihrem Genre ein treffliches Werk, das bei den Verehrern der Muse Mozarts gewiss Anklang finden wird, ohne dass sie die fremde, etwas derbe Art der „Verkauften Braut" mit in den Kauf nehmen müssen.

---

[1]) Die in einem Briefe an Srb 1882 erwähnten Correcturen im bereits gedruckten Clavierauszug sind bloß zufällige, nicht umfassende Verbesserungen einiger „alberner" Stellen.

(Fortsetzung folgt.)





Geistiges Leben in Österreich und Ungarn.

Dr. Jos. Vošnjaks Gesammelte dramatische und erzählende Schriften. (Dr. Jos. Vošnjakovi Zbrani dramatični in pripovedni spisi.) Bisher drei Bände. Narodna Tiskarna, Laibach 1889; D. Hribar, Cilli 1893, 1894.

Die neuslovenische Literatur, durch geistliche Schriften der slovenischen „Reformatoren" Truber, Dalmatin u. s. w. im 16. Jahrhundert begründet und nach längerer Stagnation am Ausgange des vorigen Jahrhunderts, in den Tagen der von Frankreich ausgegangenen „Revolution der Geister", durch den großen krainischen Mäcen und Gelehrten Siegmund Freiherrn von Zois und die von ihm angeregten „Patrioten", in erster Linie durch den Dichter und Historiker Valentin Vodnik, dessen ehernes Standbild heute den Vorplatz des Laibacher Gymnasialgebäudes schmückt, frisch belebt, sie hat in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts bekanntlich auf allen Gebieten des Schriftthums einen noch in den Fünfzigerjahren ungeahnten Aufschwung genommen. Indem wir uns vorbehalten, ein andermal ausführlich auf die Entwicklung dieses jüngsten Zweiges der gesammtslavischen Literatur des näheren einzugehen, wollen wir für heute von einem der um ihr Volksthum verdienstvollsten slovenischen Schriftsteller einführenderweise hier sprechen und zwar zunächst aus dem Grunde, weil in der Vielseitigkeit der literarischen Bethätigung Dr. Josef Vošnjaks einerseits das impetuose Streben der modernen Slovenen, das zum Theile durch eigene Schuld, zu größerem Theile aber durch die gegeben gewesenen Verhältnisse in dieser Richtung Versäumte so rasch wie möglich und so weit und breit ausgreifend wie möglich nachzuholen, vereint sich spiegelt, und weil anderseits diese eine und dieselbe geistige Potenz des genannten Volkes sich auf den verschiedensten Gebieten literarischen Schaffens als gleich befähigt wie fruchtbar erweist.

Dr. Josef Vošnjak, der aus seiner parlamentarischen Wirksamkeit im Abgeordnetenhause des österreichischen Reichsrathes, dem er durch volle zwölf Jahre von 1873 bis 1885 als slovenischer Vertreter angehörte, in weiteren politischen und gesellschaftlichen Kreisen bekannt ist — dessen Bruder Michael Vošnjak gehört gegenwärtig dem Abgeordnetenhause an — wurde am 4. Jänner 1834 in dem lieblichen Markte Schönstein in der unteren Steiermark geboren, und es stammt seine Familie ursprünglich aus Bosnien, finden wir doch noch 1653 einen P. Michael Angelus Bosgnjak als Guardian des im Sannthal gelegenen Klosters Nazareth.[1]) Unser Dr. Josef Vošnjak, im Alter von 24 Jahren 1858 an der Wiener Universität zum Doctor der Medicin und Chirurgie graduiert, heute mit der Stelle eines landschaftlichen Arztes im Laibacher Zwangsarbeitshause bekleidet, seit Jahren dem krainischen Landtage und aus diesem dem Landesausschusse angehörig, hat frühzeitig seine hervorragende geistige Begabung in den Dienst der Ausbreitung und Ausbildung der slovenischen Literatur gestellt. Nicht allein dass Dr. Josef Vošnjak schon 1867 in Marburg an der Drau im Vereine mit Dr. Prelog die landwirtschaftliche Zeitung „Slovenski gospodar" und ebendaselbst 1868 im Vereine mit mehreren anderen slovenischen Patrioten der Untersteiermark das später nach Laibach übertragene slovenisch-politische Tagesjournal „Slovenski Narod" begründete, hat er auch um dieselbe Zeit sich bereits durch eine Reihe land- und volkswirtschaftlicher Schriften in slovenischer Sprache bemerkbar gemacht; namentlich hat der das volkswirtschaftliche Leben einer numerosen Zahl seiner slovenischen Landsleute in Steiermark, Krain und Istrien so nahe berührende Weinbau an Dr. Josef Vošnjak vom Anbeginn seines literarischen Schaffens und Wirkens einen gleich fachmännisch tüchtigen wie volksfreundlich warmen Förderer und Schützer in Wort und Schrift gefunden. Doch diese Seiten an der literarischen Bethätigung des nach allen Richtungen des nationalen Lebens ausschauenden und fürsorgenden Volksvertreters sind es nicht, die wir hier näher ins Auge fassen können; hier kommt es uns zunächst darauf an, mit Rücksicht auf die vorliegende Ausgabe von dessen bisher erschienenen gesammelten dramatischen und erzählenden Schriften, über den slovenischen Dichter Josef Vošnjak zu sprechen.

Ein gründlicher Kenner der slovenischen Literatur, der ebenso geistvolle als liebenswürdige, auch in Wiener hohen Gesellschaftskreisen bestbekannte slovenische Schriftsteller Dr. P. Turner, der dem zweiten Bande dieser Sammlung Vošnjak'scher Werke eine sieben Seiten umfassende biographische Skizze des Verfassers vorangestellt hat, betont es wohl mit vollem Rechte, und wir heben es an die Spitze unserer nachfolgenden Zeilen über die dichterische Bedeutung Vošnjaks heraus, dass alle Schriften Josef Vošnjaks, nicht allein die politischen, nationalökonomischen und volksbelehrenden sondern auch seine erzählenden und dramatischen, d. h. dass auch seine unterhaltenden Schriften einen eminent praktischen Wert haben.

[1]) Orožen: Die Diöcese Lavant, II, 259.

Und darin liegt unseres Erachtens wohl das größte Lob und die größte Anerkennung für den Schriftsteller eines Volksstammes, der sich durch seine Führer an den Arbeit der Ermannung und Selbstförderung zu neuem nationalen Leben gestellt sieht, durch seine Führer sagen wir, zu denen Josef Vošnjak kraft seiner eminent praktischen literarischen Thätigkeit auch auf diesem Gebiete unter allen Umständen gezählt werden muss.

Durch ihren eminent praktischen Wert sichern sich die Werke dieses national-slovenischen Schriftstellers, abgesehen von jedweder anderseitigen, eine nachhaltige culturgeschichtliche Bedeutung, sie erscheinen dadurch von epochalem Einflusse auf die Weiterbildung des slovenischen Volkes, das, wenn auch vielleicht erst in kommenden Tagen, so recht und ganz die bestimmende Wirkung von der Thätigkeit des Mannes auf seine Eigenentwicklung erkennen und dem danken wird, der heute in seinen Schriften so wohlmeinend zu ihm spricht.

Von den vorliegenden drei Bänden bringen aus seinen vielen vollendeten Erzählungen und Dramen der erste Band den Roman „Pobratimi" (Die Bundesbrüder), der zweite Band, den das trefflich gelungene Porträt des geistvollen Verfassers schmückt, und der von der schon erwähnten biographischen Skizze eingeleitet wird, das fünfactige Drama „Lepa Vida" (Die schöne Vida) mit dem Anhang des gleichnamigen südslavischen Volksliedes und der Melodie desselben für Einzelgesang wie für den Chor, der dritte Band wieder ein fünfactiges Drama, „Doktor Dragan".

Es kann hier nicht der Ort sein, auf den Inhalt dieser Publicationen im Detail einzugehen, wir müssen dies einer größeren, die neuslovenische schöne Literatur im ganzen behandelnden Arbeit vorbehalten. Nur so viel diene zur Orientierung, dass im Romane die Weckung des nationalen Bewusstseins sowie die Hindernisse dargestellt werden, welche die Vorkämpfer dieser Idee zu bewältigen hatten; Hauptpersonen sind drei junge Männer, die sich schon während der Studentenzeit eidmäßig gegenseitig verpflichteten, im angedeuteten Sinne zu wirken, sobald sie ins praktische Leben hinaustreten würden, von denen aber bloß der Hauptheld im Verlaufe seiner ganzen öffentlichen Thätigkeit dem Schwure treu bleibt. „Lepa Vida" knüpft an das durch Anastasius Grüns Übertragung in den „Volksliedern aus Krain" bekannt gewordene gleichnamige Gedicht an und rollt ein interessantes Bild volksthümlichen Denkens und Fühlens auf. Im „Doktor Dragan" wird eine seinerzeit an der slovenisch-nationalen Bewegung hervorragend betheiligte Persönlichkeit geschildert, welche später, aus materiellen Rücksichten von ihren idealen Zielen abgelenkt, in Gegensatz zum Volke getreten ist, worauf sich auch der Conflict der dramatischen Handlung gründet.

Des weiteren sei hier constatiert und hervorgehoben, dass vornehmlich der ethische Gehalt der nun einem größeren Leserkreise der Nation gebotenen Schriften ihres Volksschriftstellers par excellence es ist, welcher uns an denselben in erster Linie anmuthet und zu ihnen hinzieht, welcher es daher auch ist, der diesen Schriften den bleibenden Platz

in der Literaturgeschichte des slovenischen Volkes und nicht allein in ihr, sondern in der Culturgeschichte dieses Volksstamms im allgemeinen sichert.

Nachdem Vošnjak in seinen von den Veröffentlichungen des Hermagoras-Vereines gebrachten Erzählungen die Interessen und den Standpunkt des Bauernstandes literarisch vertreten, zugleich den Anschauungskreis des Bauernvolkes läuternd und veredelnd, hebend und fördernd, vollführt er in seinem hier gebotenen Romane „Pobratimi" die sich gestellte Aufgabe des Volksbotschafters auch gegenüber den gebildeten Ständen seiner Nation, diese nun auffordernd zu einträchtiger, muthiger und angestrengter nationaler Arbeit.

Und was er in allen seinen Schriften zur Basis des Schriftthums gewählt, das hat er auch zur Basis seiner Bühnenwerke genommen, den echt nationalen Standpunkt, das durch und durch nationale Gepräge. Von der ganz richtigen Annahme ausgehend, dass sich die Bühne eines jeden Volkes aus dem nationalen Drama entwickeln müsse — worauf nebenbei bemerkt schon der politische Gegner Anastasius Grün in einer Besprechung des bis auf seine Tage geboten gewesenen „Repertoires" der slovenischen Bühne, die damalige Übersetzungssucht aus dem Französischen tadelnd, hingewiesen — von der ganz richtigen Annahme des nationalen Dramas als des Grundpfeilers auch einer lebensfähigen slovenischen Bühne ausgehend, hat Vošnjak in den von ihm bisher verfassten neun dramatischen Werken, Dramen und Lustspielen sowie Gelegenheits(Fest)spielen, vor allem getrachtet, dieselben national erscheinen zu lassen. So denkt, so fühlt, so spricht das slovenische Volk wie die Gestalten der Vošnjak'schen dramatischen Muse, was uns wie im allgemeinen so im einzelnen als das Hauptcharakteristikon erscheint und in seiner ganzen wahrhaft künstlerischen Ausgestaltung namentlich an den weiblichen Volksfiguren des Dramas „Lepa Vida", an den Gestalten der Vida und der Dienerin Marjeta vollendet entgegentritt. Letztere Gestalt weist auch den glücklich eingewebten Volkshumor auf, der in seiner drastischen Behandlung an Shakespeare'sche Schulung gemahnt. Mit ebenso viel Glück als Geschick hat der Verfasser in der „Lepa Vida", die wir bisher als sein dramatisches Hauptwerk erkennen, es verstanden, die tiefgehende Ingerenz des Volksliedes auf die Volksseele seines Stammes zu verwerten, indem er die die Schürzung des Knotens im Drama symbolisierende Grundidee des Volkssanges von der schönen Vida auch in die Lösung des Stückes als bestimmend hineinklingen lässt, sie gleichsam figürlich als mithandelnd auftreten lässt, wodurch zugleich der versöhnend moralische Schluss der Handlung gegeben erscheint.

Die Diction Vošnjaks sowohl im Drama als in der Erzählung ist eine stets klare und durchsichtige, von jedweder Ziererei und Geschraubtheit freie, die Sprache eine vollkommen verständliche, wenngleich gewählte und auf der Höhe der künstlerischen Anforderung stehende.

P. v. R.

Jahrbücher des Scheffel-Bundes. A. Hartleben, Wien, Pest, Leipzig 1890, 1891; Adolf Bonz & Comp. Stuttgart 1892, 1893, 1894. Josef Victor von Scheffel war unzweifelhaft ein warmer Freund unseres von der Natur reich gesegneten Vaterlandes, und die gewaltigen Bergpsalmen des Bischofs von Regensburg ertönen auf österreichischem Boden, sie hallen am Abersee durch die Felsenreiche des Falkensteines. Unsere sangeskundige Kaisertochter, die Frau Erzherzogin Marie Valerie, sagte dem Dichter dafür innigen und sinnigen Dank in den zum Herzen dringenden Strophen:

„Dank Dir, Du Edler, dass Du es gesungen,
Was meiner Heimat Wald Dir zugerauscht,
Was in der Wellen Murmeln Dir erklungen
Und Du der frommen Sage abgelauscht!
Neunhundertjährige Erinnerungen
Hast Du zur Wirklichkeit uns umgetauscht;
Im holden Sang, den uns Dein Geist gegeben,
Liehst Du dem heiligen Klausner neues Leben.

Und weil Du so den Sagenschatz gehoben,
Der tief in unserer Heimat Bergen ruht,
Weil Du der Dichtung Glorienschein gewoben
Um unseres Abersees grüne Flut:
Drum wollen Österreichs Söhne Dank geloben
Auf ewig Dir, Du schwäbisches Dichterblut!
O, mögen Deinem Geiste sich Jünger finden,
Gleich Dir der Heimat Sagenwelt zu künden."

Die begeisterte Apostrophe der edlen Prinzessin gewann Fleisch und Blut in dem „Scheffel-Bund in Österreich", dessen Schöpfer der allezeit der freudigen, kraftvollen Parole „Nicht rasten und nicht rosten" folgende heimische Schriftsteller Anton Breitner, der bekannte Verfasser von „Vindobonas Rose", war. Die sehr löblichen Ziele, welche sich der Bund im Hinblicke auf den Dichter, Künstler und Studenten Scheffel gesetzt, gipfeln in der Ausschreibung von Scheffel-Preisen für Epos und geschichtlichen Roman, um die sich jeder deutsche Dichter und Schriftsteller bewerben kann, sowie in der Gewährung von Studienbeiträgen für Studenten und Künstler, welche auf das eigentliche Gebiet des Bundes, auf Österreich beschränkt bleibt. Anlässlich der Entstehung des Bundes wurde im Jahre 1890 unter den günstigen Auspicien des oben angeführten Gedichtes dank dem freundlichen Entgegenkommen vieler hervorragender österreichischer und reichsdeutscher Bereiter des Pegasus eine höchst beachtenswerte Festschrift zu Ehren Scheffels herausgegeben, und dem gleichen Zwecke der Verherrlichung dieses Lieblingsdichters der Deutschen dienen die bisher erschienenen vier Jahrbücher des Bundes. Sie bieten aber auch, abgesehen davon, dichterische Blütenlesen von bleibendem Werte, welche einen wohlthuenden und abwechslungsreichen Einblick in die Werkstätten der neuesten Literatur eröffnen.

Der Grundton, auf welchen sie gestimmt sind, ist der kernige, das Leben zum Leben befeuernde Wahlspruch des leider zu früh verstorbenen Professors Josef Stöckle:

„Schaffen und Streben ist Gottes Gebot,
Arbeit ist Leben, Nichtsthun der Tod!“

Die junge deutsche Eiche, welche Breitner in festen und guten Grund gesenkt hat, ist auf dem besten Wege, sich zu einem lebenskräftigen, stämmigen Baume zu entwickeln, welcher zum unvergesslichen Andenken Scheffels Knospe um Knospe treibt. Der Aussaat entspricht denn auch die Ernte. Hand in Hand mit der Stärkung und Festigung des Bundesorganismus nach innen geht die Ausbreitung des Bundes nach außen.

Wien.

Dr. Bernhard Münz.

Sagen aus dem Paznaun und dessen Nachbarschaft. Von Prof. Christian Hauser. Wagner, Innsbruck 1894. IV und 121 S.

Nachdem Hauser die Sprichwörter und Räthsel aus Paznaun gesammelt und veröffentlicht, läßt er nun die Sagen folgen. Die 86 Stücke, die hier geboten werden, sind als eine gute Mittelernte zu bezeichnen. Der eine Theil liefert interessante Spielarten zu bereits bekannten, der andere, kleinere Theil ganz neue Sagen, und dieser wie jener ist als Ergänzung der älteren Sagensammlungen Tirols und Vorarlbergs willkommen. Die Aufzeichnung trifft den Ton der einfachen Volkserzählung gut. Der Verfasser hat eben durchweg selbst aus dem Volksmunde geschöpft, so dass alle zweifelhaften Mittelglieder der Überlieferung fehlen, die in ähnlichen Sammlungen mitunter sehr viel Unheil angerichtet haben. Dagegen könnten die Nachweise, wie weit einerseits diese Sagen über andere deutsche Gaue verbreitet sind, und worin andererseits das Eigenartige und Anziehende derselben besteht, genauer und reichlicher sein.

J. E. W.





Österreichisch-Ungarische Dichterhalle.

Cornelie.

Aus den „Todtentänzen“.

Von Adolf Pichler.

Innsbruck.

Wenn ich im Kalender blätt're,
Mit dem Finger überfahre
Die dreihundert sechzig Tage,
Wie sie schließen sich zum Jahre:

Dann erwachen bleiche Schatten
Mit dem Datum, wo sie schieden
Und so früher oder später
Giengen ein zum ew'gen Frieden.

Und ich schaue still und sinnend,
Wenn sie mir vorüberschweben,
Und bedenke, was im Wechsel
Gab und raubte dieses Leben.

Schemen, kaum bekannt und farblos,
Schwinden einer um den andern —
Wer zählt wohl im Herbst die Schwalben,
Wenn sie fern nach Süden wandern?

Kinder lächeln, Mädchen grüßen,
Männer blicken ernst und strenge,
Holde Frauen, traute Freunde,
Einsam oder im Gedränge.

Und so mancher bitt're Feind auch —
Soll ich seinem Zorne weichen?
Ruhig schreitet er, der Hass stirbt
Feig und machtlos unter Leichen.

Dunklen Rosmarin im Haare,
Wie ihn unsre Bräute tragen,
In dem Auge tiefe Wehmuth:
So nahst Du mir ohne Klagen.

Riss das Leben einen Abgrund
Zwischen Dir und mir, Du Treue,
Kann ich Deinem Blick begegnen
Ohne Vorwurf, ohne Reue!

Aus der Jugend in das Alter
Wallten wir getrennt, verbunden,
Und ich habe voll und innig
Deinen Wert nun ganz empfunden.

Wie ein Stern durch Winternebel
Strahlst Du jetzt in meine Seele,
Gib die Hand mir, dass für immer
Uns die Ewigkeit vermähle!

Wien.

Verlornes Leben.

Von Hermann Hango.

Es war die letzte Jahresnacht,
Ich gieng nach Haus vom Wein,
Auf dies und das voll Weh bedacht,
Verträumt im Mondenschein.

Mir lag im Sinn ein Angesicht,
So jung und rührend schön,
Wie selten eins im Erdenlicht
Mein suchend Aug' gesehn.

Und ineinander wundersam,
Wie so die Sehnsucht spielt,
Verwob sich meines Loses Gram
Und jener Rose Bild.

Da gieng an eines Kirchhofs Wand
Mein stiller Weg entlang,
Durchs Gitterthor, das offen stand,
Da lenkt' ich meinen Gang.

Die langen Reihen glänzten hin,
Es ragte Stein an Stein,
Nur manches schräge Kreuzlein schien
Schon eingenickt zu sein.

Und als ich sinnend also stand
Und sinnend um mich sah,
Da saß auf eines Hügels Rand
Das schöne Mädchen da.

Nur war jetzt bleich ihr Angesicht,
Gelöst ihr dunkles Haar,
Und th·änenvoll im Mondenlicht
Erschien ihr Augenpaar.

Zerrissen lag ein Perlenband,
Verworfen eine Saat
Von Perlen rings im Kirchhofssand —
Ich frug, wer solches that?

Da sprach sie: „Kann ich fremd Dir sein,
Die Dir so lang vereint?
Ich bin die arme Seele Dein,
Die um ihr Glück hier weint —

Um Dein Glück, das ich heimlich spann,
Das volle Perlenband,
Das Du zerrissen, wüster Mann,
Stets Du mit eigner Hand!

Noch bin ich jung, so sehnsuchtsjung
Und hüte nur ein Grab,
Nicht Hoffnung noch Erinnerung —
O, sag' mir, was ich hab'?"

Bangnis vor dem Frühling.

Von Demselben.

Hab' manchen Frühling schon kommen gesehn,
Die Blümlein sprießen, die Blüten verwehn,
Und wieder ein Frühling soll kommen und gehn —
Es wird mir des Bleibens zu lang,
Des Jubels zu bang!

Hab' längst schon begraben mein blühendes Glück,
Es bringt mir's kein Frühling noch einmal zurück;
Und wie keine Blume ich jemals mehr pflück',
So hab' ich des Glückes seither
Nicht wieder Begehr.

Was soll ich drum weilen, was soll ich noch sehn
Die Frühlinge kommen, die Frühlinge gehn,
Was soll ich ein Müder, Trauriger stehn,
Ein Schatten, zur Unzier gestellt
In die Sonne der Welt?

Der Todten.

Von Paul Wilhelm.

Wien.

Im stummen Schmerze starrt mein Auge nieder,
So hat das Schlimmste, Herbste sich erfüllt:
Vom schwarzen Trauerschleier halb verhüllt,
In bleicher Schönheit ruhen Deine Glieder!

Und nieder streif' ich scheu und leise bebend
Den Trauerflor, der mir Dein Antlitz raubt —
Bleich unter Blumen ruht Dein liebes Haupt,
So schön und frisch und jung, als wärst Du lebend!

O, könnt' ich in der Meere tiefstes tauchen
Zur Ewigkeit hinab, geliebtes Weib,
Und Dir erlösend in den kalten Leib
Die lebenstrunk'ne, heiße Seele hauchen!

Mein Gram.

Von Demselben.

Wie ward der weite Wald so still,
Das letzte Vogellied verklungen —
Mein Gram allein nicht ruhen will,
Ihn hat die weite, stille Nacht,
Die jedem Herzen Trost gebracht,
Noch nicht in Schlaf gesungen!

Er schreitet nächtlich durch mein Herz,
Dem keine Ruh' mag frommen,
Wie müden Schrittes heimatwärts
Ein Wand'rer pilgert durch die Welt,
Der seine Rast nicht früher hält,
Als bis er heimgekommen.

Spruch.

Von Caspar Speckbacher.

Obermieming in Tirol.

Was Du weißt, und wer Du bist,
Jung und alt an Jahren,
Viel von vielen andern ist
Noch zu lernen, zu erfahren:
Irgend etwas lernen kann
Jedermann von jedermann.

Böhmische Skizzen.

In freier Übertragung von Dr. Guido Alexis.

III.

Eine Woche Großvater.

Von Karl Šipek.[1])

Schon im fünften Jahre zieht der alte Bartyzal durch die Welt allein. In dem von grober Sackleinwand überdeckten Wagen hausten ehedem sein Weib Rozára und seine Tochter Lojzka, neben dem Pferde trabte sein Sohn Franzl einher. Aber den Sohn nahmen sie zum Militär, die Lojzka führte der böse Geist unter die Seiltänzer, seine Alte ließ Bartyzal unter grünem Rasen irgendwo bei Jičín. Und so blieb ihm, außer seinen Spielmännchen in der Kiste, als treue Begleiterin nichts als seine „Žamynka" — so hieß er seine Stute, der er unterwegs sein Leid klagte.

„Es geht uns, es geht uns — wie der Fliege im Winter. Alles hat uns verlassen. J nu, wie kann es anders sein, wir werden alt, bald werden wir die Spatzen scheuchen. Nu, nu, Freund, was schaust Du Dich nach mir um? Dich trifft es nicht, Du schreitest ja noch aus wie ein Jüngferchen. Geh, Žamynka, lauf!"

An Koseworten fehlte es der Stute nicht, aber an Hafer!

Es gieng ja ihrem Herrn nicht besser. Er, der Principal der Marionetten-Gesellschaft, worin unterschied er sich denn von gewöhnlichen Jahrmarktläufern? „Wenn es nicht das bisschen Kunst wäre," sagte er, „in nichts."

Als noch Frau Rozára den Prinzessinnen und Rittern die Kleider nähte und abends auf dem Teller die Schaugelder absammelte, als Franzl das Flaschinetl spielte und Lojzka die Frauenstimmen hersagte, nun, da gieng das Leben noch so hin. Aber jetzt hatte Bartyzal alles auf seinen eigenen Schultern. Dass er sich verdreifachen und vervierfachen könnte! Am meisten gab ihm die Zurichtung der Anzüge zu schaffen. Die Nadeln waren ihm in die Seele zuwider, mit großer Überwindung setzte er sein eigenes Costüm instand. Seine Ritter waren alle schäbig, hin und wieder selbst leiblich verunstaltet. Horja und Gloska hatten beide zusammen nur eine Hand, der schönen Sidonia fehlte das Kinn, und das gesammte weibliche Personal sprach eins wie das andere in kreischendem Fisteltone, den Bartyzal vergebens sanfter zu stimmen versuchte. Trotz

[1]) Týden dědečkem (žertem i do pravdy humoristické obrázky a črty. V Praze Ottová Laciná Knihovna národní č. 88, str. 136—145).

alledem wurden er und seine Truppe überall von einem kunstliebenden Publicum mit Begeisterung aufgenommen, besonders von den P. T. Herren Buben.

So war es auch heute in Říčan, wo er in der Abenddämmerung eingetroffen war und rasch sein Zelt aufgeschlagen hatte, worauf er auf einer etwas heiseren Trommel seine vielwerte Gegenwart ankündigte.

Es war Samstag vor Weihnacht. Aufgeführt sollte werden „Die Belagerung von Hermannstadt", und für den folgenden Tag war sein Paradestück „Doctor Faust" angekündigt.

Wirklich bogen sich am Sonntag unter all der kleinen Welt die Bänke. Bartyzal schob das an der Casse eingesammelte Geld in seinen Gurt, drehte ein paarmal an seiner Drehorgel herum, und die Vorstellung durfte angehen.

Soeben hatte Mephistopheles durch teuflische Künste dem armen Doctor die Verschreibung seiner Seele herausgelockt, als die Thüre der Schenke mit Gekrach aufgerissen wurde und ein Alter in weißem Pelzrock hereintrat. Seine riesigen Stiefel plumpsten wie Holzklötze auf den Boden, aus seinen Augen blitzte es wie Unwetter; ohne Gruß, ohne ein Wort schritt er bis an die Bühne und sah sich von da das Publicum an.

„So soll Euch doch der Geier holen!" donnerte Bartyzal hinter dem Vorhang heraus.

Der unhöfliche Ankömmling ließ sich nicht stören. Gleich dem Falken, wenn er eine auftauchende Beute erblickt, stürzte er sich auf einen etwa achtjährigen Knaben, der in der zweiten Reihe saß.

„I, Du Tausendschwerenöther von einem Buben! Und da soll ich auf ihn warten mit dem Tabak! Wirst Du Dich gleich packen . . ."

Der Knabe schob sich zerknirscht aus der Bank heraus. Es war ihm vom Gesichte abzulesen, wie ungern er seinen Platz verließ, obwohl er sich Gewalt anthat zu zeigen, als ob ihm das ganz gleichgiltig wäre; er war derlei Stürme offenbar gewohnt.

„Und wo ist der Tabak? Oder wo ist das Geld?"

Der Verhörte zog ohne zu mucksen zwei Kreuzer heraus und gab sie dem Alten, der jetzt erst recht losgieng.

„Und das ist alles, was Dir von einem Vierkreuzerstück geblieben ist? Nun, es ist ein ganz nettes Handwerk, das Du da übst. Warte nur, zuhause werde ich Dir Deine Schelmenstücke mit dem Riemen heraustreiben!"

Bartyzals Kopf wurde auf der Bühne sichtbar.

„Hören Sie, Herr Nachbar," rief er zornig, „es ist Zeit, dass Sie sich nach der Thüre umsehen!"

„Ihr gebt mir zuerst das Geld zurück, das Euch der Bub zugetragen hat."

„Ist das aber auch ein Geld! Sie sollten sich schämen, wegen zwei Kreuzer einen solchen Lärm zu schlagen."

„Vom Himmel fallen mir die Kreuzer nicht, und mit Gaukeleien locke ich sie den Leuten nicht aus der Tasche."

„I, Du ungewaschenes Maul! Da hast Du und erstick' an dem Kupfer!" fuhr Bartyzal heraus und warf zwei Kreuzer auf den Boden, die der Alte gierig aufgriff, worauf er, den Knaben vor sich herstoßend, zur Thüre hinausgieng.

Die unterbrochene Vorstellung nahm nun wieder ihren Fortgang. Der Teufel umstrickte den unglückseligen Faust immer enger mit dem Blendwerk seiner Künste, bis er zuletzt mit ihm in Colophoniumdämpfen verschwand. Der Casperl schloss die traurige Geschichte mit einem lustigen Nachwort, und das hochgeehrte Publicum verließ höchst befriedigt den Schauplatz. . .

„Hören Sie, Frau Wirtin, wer war denn der Grobian, der heute diese Störung verursacht hat?" fragte beim Abendessen Bartyzal.

„Der Chalupner Čejka."

„Der scheint seine Kinder nicht mit Honig aufzufüttern."

„Das war sein Enkel, nicht sein Sohn. Ein wahres Blümchen aus des Teufels Garten. Für den gehört wohl ein anderes Gericht als Honig. Der Alte hat mit ihm wenig Freude erlebt. Schon durch seine Geburt hat er ihm nur Verdruss und Ärger bereitet, da ihn seine Tochter Marjan unverheiratet damit beschenkt hat. Und da sagen Sie selbst, ob das ein lustiger Taufschmaus sein kann, zu dem sich der Vater nicht meldet? Die Marjan hat später das Glück gehabt, einen anderen Bräutigam zu kriegen, aber der hat sich ausbedungen, dass der Bub sein Haus nicht betreten darf. So hat sich die Mutter in ein benachbartes Dorf gezogen, und der Bub blieb dem Großvater am Hals."

„Und jetzt lässt es ihn der würdige Großvater fühlen, was er für einen unbesonnenen Streich ausgeführt hat, dass er geboren wurde?" . . .

Am Tage darauf war heiliger Abend, folglich Pause für die Kunst. Die hölzernen Schauspieler hiengen müßig an der rückwärtigen Decoration, der Herr Principal promenierte mit der unbeschäftigten Frau Wirtin und überlegte, was zum Abendmahle aufzuwichsen wäre, um es doch einigermaßen mit einem festlichen Anstrich auszustaffieren. Er entschied sich für einen Häring — ein kleines Fischlein, aber doch ein Fisch.

Er suchte den Judenladen auf. In dem verschneiten Dorfe war es wie ausgestorben. Umsomehr fiel ihm ein Knabe auf, der vor dem Wirtshaus hin- und herlief, und in welchem er den unglücklichen Zuschauer von gestern erkannte.

„Was frierst Du Dich denn hier aus, Bursch, warum bist Du nicht zuhause?"

„Der Großvater hat mich davongejagt."

„Und weshalb?"

„Weil ich den Ziegen nicht gehörig aufgestreut habe. Er schrie, schlug mich und schickte mich zur Mutter."

„Und warum bist Du nicht zu ihr gegangen?"

„Ich bin zu ihr gegangen, aber sie sagte, ihr Mann würde wettern, wenn ich ihm unter die Augen käme. Sie hat mir eine Buchte und ein Vierkreuzerstück gegeben und mich fortgeschickt."

„Und was treibst Du jetzt hier, warum gehst Du nicht nach Hause?"

„Ich warte auf die Komödie."

„Mein Bürschchen, heute wird nicht gespielt!"

„Nicht — ge — spielt?"

„Freilich nicht, heute ist Norma."

„Und ich würde gern mein ganzes Vierkreuzerstück geben!"

Der Schauspieldirector musste lachen. Es dauerte ihn der arme Kleine, dessen zerschlissener Anzug dem scharf zuwehenden Winde nicht gewachsen war.

„Du bist ja vor Kälte erstarrt — geh nach Hause!"

„Das nicht, der Großvater würde schreien."

„Also komm in die Schenkstube und wärme Dich!"

Das ließ sich der Bub nicht zweimal sagen. Im Nu war er im Schenkzimmer. Als Bartyzal seinen Weg zum Juden fortsetzte, änderte er seinen früheren Schlachtplan. Statt eines Härings brachte er eine Handvoll Nüsse und einige Äpfel.

„Da bringe ich Dir etwas, damit Du auch wissest, dass heute das Christkindl herumgeht. Vorerst iss Dich aber an Brot satt!"

Auf diese Mahnung nahm der Knabe von dem Vorhang Abschied, auf den diese ganze Zeit seine Blicke geheftet waren, und setzte sich an den Tisch, auf welchem eine Unschlittkerze blinzelnd das armselige Abendbrot beleuchtete. Beiden Festgästen mundete es vortrefflich. Bartyzal beobachtete es mit vergnügtem Lächeln, wie sich sein Gast froh an die Arbeit machte.

Ich würde es wohl auch treffen, Großvater zu sein und so Gott will ein besserer als Dein alter Rabenvater, sagte er bei sich und dachte dabei an die verwünschte Lojzka und an den armen Franzl, der irgendwo auf einem Kasernenstrohlager seinen heiligen Abend feiern mochte. Dabei entgieng es ihm nicht, dass sein kleiner Gast immer und immer mit den Augen nach dem Vorhang blinzelte.

„Du wirst Dir noch den Hals verrenken und vergisst dabei Deinen Abendschmaus. Was reizt Dich denn so hinter dem Vorhang?"

„Der Casperl," antwortete der Bub mit vollem Mund.

„Das also ist der Magnet! Ja freilich, gestern hast Du ihn ja nicht abwarten können. Also warte! Um was Dich gestern Dein Großvater gebracht hat, das will ich Dir heute zum besten geben. Nimm das Licht und setz' Dich hierher! Du sollst eine Extravorstellung haben wie der verstorbene bayerische König."

Der kleine Cejka verstand zwar nicht, was Bartyzal mit dieser Anspielung meinte, aber ein dankbarerer Zuschauer als heute er, ist der bayerische König gewiss bei keiner seiner Extravorstellungen gewesen.

Der Principal nöthigte den Knaben nicht, nach Hause zu gehen. Er bereitete ihm hinter dem Vorhang inmitten der Ritter und Prinzessinnen ein Lager, und als er am anderen Morgen alles auf seinem Wagen in Ordnung brachte, wandte er sich an ihn mit der Frage:

„Nun also, willst Du mit mir in die Welt ziehen?"

„Ob ich es möchte!"

„Also hurtig unter die Plachta!" [1])

Und so fuhr denn Bartyzal ab mit seinem neuen Gesellschafter, der sich sehr gut in die Rolle hineinfand, die er hinter der Scene zu spielen hatte, und der nach dem ausgesprochenen Wunsche seines Principals diesen mit „Großvater" titulierte, was dem Bartyzal überaus wohl that.

„Ist das ein Hauptspass!" sagte er. „Ich bin Großvater, ich habe einen Enkel, und weder Sohn noch Tochter wissen etwas davon."

So verfloss eine Nacht. Man rüstete sich gerade wieder für einen Ortswechsel, als ein Gendarm in die Schenke trat und stracks auf den Principal mit der Frage losschritt, ob der Knabe, den er mit sich führe, zu ihm gehöre?

„Ich halte ihn so, als ob er zu mir gehörte."

„Das heißt, Sie haben ihn zu sich genommen, ohne zu fragen, ob das einem anderen recht ist?"

Das brachte den Alten in die Höhe:

„Sagen Sie lieber, dass ich ihn gestohlen habe!"

„Nun, so wird's auch gewesen sein."

„Herr Corporal, wenn sich jemand um ein verlassenes Thier annimmt, um einen Hund, eine Katze, so verrichtet er ein gutes Werk, aber dass ich mich um ein verstoßenes, nach dem Ebenbild Gottes geschaffenes Wesen angenommen habe, kann man das stehlen heißen?" . . .

Doch alle Einwendungen waren umsonst, er musste den Knaben herausgeben und musste noch froh sein, dass er keine weiteren Scherereien hatte.

In größter Aufregung fuhr Bartyzal ab und haute voll Zorn mit der Peitsche drauf los, bis die arme „Žamynka", deren Rücken den Verdruss ihres Herrn Principals auszukosten hatte, sich zuletzt zu einem kleinen Trab aufraffte.

„Siehst Du, arme Haut, jetzt schlage ich in meinem Unmuth auf Dich ein, als ob Du an allem schuld wärest! Sei froh, dass Du ein unvernünftiges Thier bist, es verlohnt sich kaum mehr, Mensch zu sein! Es hat nur ein Haar gefehlt, und man hätte mir für das, was ich gethan, Ketten angelegt. Ja, ja, es ist reiner Luxus, Mensch zu sein!"

[1]) Deckleinwand des Wagens.



Für die Redaction verantwortlich: Franz Grünanger.
K. u. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.